

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen)



TESIS DOCTORAL

Metáfora e imagen fotográfica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juanita Bagés Villaneda

Director

José Avello Flórez

Madrid, 2012

ISBN: 978-84-695-3727-5

© Juanita Bagés Villaneda, 2011

TESIS DOCTORAL

Metáfora e Imagen Fotográfica

TESIS DOCTORAL

Metáfora e Imagen Fotográfica

Autora: Juanita Bagés Villaneda

Director: José Avello Flórez



**Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Dibujo II
2011**

*A Jorge, a mis padres y a mi hermano,
por acompañarme en un camino de
metáforas y dragones.*

Agradecimientos

A Jorge, por estar a mi lado en cada paso dándome amor, apoyo y paciencia.

A mis padres y a mi hermano, por saber que no existe la distancia para soñar juntos y darnos ánimo cada día.

A Jaime, por recordarme que es “ahora o nunca”.

A Pepita y Anama, por sus palabras de aliento.

A José Avello, por recibirme cada vez con la ilusión del primer día para guiar y escuchar mis palabras.

A Mar, por creer en que juntas podemos sacar cualquier proyecto adelante.

A Victoria y a Javier por darme el tiempo que necesitaba.

Índice

Índice

Introducción	17
I. Objetivos de la investigación	21
II. Metodología	23
1. Metáfora	27
1.1. Punto de partida. <i>Aristóteles</i>	35
1.1.1. Primeras ideas. <i>Sócrates y Platón</i>	35
1.1.2. Definición aristotélica de la metáfora	37
1.1.3. Desvirtualización de la definición Aristotélica de metáfora	39
1.2. Nueva mirada a la metáfora	42
1.2.1. La metáfora como concepto. <i>Nietzsche</i>	43
1.2.2. El enunciado metafórico. <i>I.A. Richards</i>	49
1.2.3. Metáfora e interacción. <i>Max Black</i>	53
1.3. Sistema conceptual y estructura metafórica <i>George Lakoff y Mark Johnson</i>	61
1.3.1. Sistemas y conceptos metafóricos	63
1.3.2. Metáforas <i>orientacionales</i>, metáforas <i>ontológicas</i> y metáforas <i>estructurales</i>	65
1.3.3. Metáforas vivas y muertas	66
1.3.4. Destacar y ocultar	68
1.3.5. Metonimia	68

2. Imagen fotográfica	71
2.1. Definición de imagen fotográfica	75
2.1.1. Imagen fotográfica y realidad	82
2.1.2. Imagen fotográfica y la búsqueda de un lenguaje propio	98
2.1.2.1. Lenguaje propio y codificación	100
2.1.2.2. Más allá del código. <i>Punctum y studium</i>	103
2.1.2.3. La trascendencia del referente	106
2.2. Retórica de la Imagen Fotográfica	108
2.2.1. Aspectos denotados en la imagen fotográfica	112
2.2.1.1. Sintaxis de la imagen fotográfica	115
2.2.1.2. Campo y Cuadro	122
2.2.1.3. El soporte	128
2.2.1.4. La técnica	133
2.2.2. Aspectos connotados en la imagen fotográfica	141
2.2.2.1. El contexto	143
2.2.2.2. Estadios de imagen fotográfica y sus contextos	147
2.2.2.3. La mirada	164
3. Metáfora e imagen fotográfica	185
3.1. Noción de fotografía e imagen fotográfica a partir de la metáfora	189
3.1.1. Antecedentes de la noción de fotografía e imagen fotográfica a partir de conceptos metafóricos	189
3.1.2. Relación entre imagen y metáfora en Peirce	194
3.1.3. Las metáforas fotográficas en Freud	195
3.1.4. Capacidad cognitiva de la imagen fotográfica a partir de su naturaleza metafórica	198
3.1.5. Escala metafórica e imagen fotográfica	204
3.2. Púncum y Foco	213

3.3.	La palabra como detonante	227
3.3.1.	La palabra como parte de la imagen	232
3.3.2.	La palabra intencional dentro de la imagen	233
3.3.3.	El título y la imagen	237
3.3.4.	El pie de foto	239
3.4.	Destacar y ocultar en la imagen fotográfica	242
4.	Metáforas estructurales en la imagen fotográfica	247
4.1.	Imagen fotográfica y estructuras metafóricas	251
4.2.	Metáfora estructural de la fotografía a partir del concepto metafórico de <i>Tiempo</i>	258
4.2.1.	La fotografía es instante	261
4.2.2.	La fotografía detiene el tiempo	265
4.2.3.	La fotografía es secuencial	271
4.2.4.	La fotografía es pasado	275
4.2.5.	La fotografía es memoria / La fotografía es recuerdo	279
5.	Conclusiones	287
5.1.	Conclusiones de la metodología utilizada	291
5.2.	Conclusiones de Metáfora	294
5.3.	Conclusiones de Imagen fotográfica	299
5.4.	Metáfora e imagen fotográfica	304
5.5.	La imagen fotográfica como concepto metafórico	307
5.6.	Metáforas estructurales en la imagen fotográfica	311
5.7.	Alcances de la investigación	317
6.	Bibliografía	319

Introducción

I. Objeto de la investigación

II. Metodología

I. Objeto de la investigación

Dibujar con la luz es más que una definición etimológica que da nombre a la fotografía. Esta expresión es la primera de muchas de las metáforas que la han acompañado en su evolución y en su rápida conquista por la ubicuidad en todos los ámbitos de la vida contemporánea. La fotografía congela el tiempo, lo fragmenta y lo recorta. La fotografía es eterno presente, es memoria, es pasado, es reencuentro y es documento. La fotografía es un arma que dispara sin balas, es testigo, es voz y es mensaje. La fotografía es un ventana al mundo, es un espejo, un recuadro de la realidad. La fotografía es verdad, es huella, es prueba. La fotografía es ficción, es identidad, es un ente que crece, evoluciona, cambia, muta y transforma sin perder su esencia, su pacto con la luz.

A primera vista, las metáforas que menciono podrían ser entendidas simplemente como figuras retóricas, que embellecen el discurso para hablar de la fotografía. Pero, desde su origen la fotografía ha tenido una estrecha, aunque no siempre evidente, relación con la metáfora. Una relación que es posible ver a diferentes niveles y en distintos contextos; y que es tan compleja como intentar definir qué se entiende por metáfora y qué por fotografía. En este sentido, el mismo vínculo que existe entre ellas arroja una luz para comprender la fotografía, su naturaleza, en términos metafóricos.

Mi interés por conocer y averiguar las conexiones que existen entre la metáfora y la fotografía han motivado la investigación que presento a continuación. Desde mis primeros estudios de licenciatura los mecanismos propios de la metáfora y de la fotografía me han intrigado. Analizándolos por separado me interesó el modo en que influyen en la manera que el hombre se relaciona y conoce el mundo a través de ellas. Por una parte, el hombre, de forma prácticamente

automática, recurre a las metáforas para explicar y entender lo que sucede en su entorno, en una búsqueda permanente de la verdad. Sin percatarse utiliza las metáforas que forman parte de su sistema conceptual, su lenguaje, y que determinan cómo entiende su mundo, su realidad. Esto no sólo como un discurso retórico para convencer a una audiencia, sino como parte de su lenguaje común, utilizando las metáforas para referirse a su cotidianidad: “levantando la cabeza en alto”, “defendiendo sus ideas”, “las ideas que llenan su cabeza” o “comprometiéndose a un proyecto de vida”. Por otra parte, la fotografía también es una pieza clave para que el hombre conozca e interprete el mundo que le rodea. En el momento de su descubrimiento primaba el pensamiento racional, y la fotografía surgió como una respuesta a muchas de las búsquedas ancestrales del hombre. Gracias a un compromiso tácito de veracidad, la fotografía le dio al hombre la posibilidad de captar la realidad de forma automática, sin intermediarios que restaran objetividad a la imagen resultante. Este principio de la fotografía llama mucho mi atención para abordar la investigación. ¿Por qué, aunque está demostrado que la fotografía no es la realidad, casi doscientos años después de su invención, aún está presente esa percepción, ese compromiso, de lo real en la imagen fotográfica? ¿Qué hace que la imagen sea *prueba* de los acontecimientos, sea la *huella* de la realidad? A medida que seguía avanzando en el estudio de la metáfora y de la fotografía por paralelo empecé a identificar similitudes que se transformaban en vínculos entre ellas, como su fuerza creadora, las conexiones que establecen o su presencia en los procesos cognitivos.

Durante esta búsqueda empecé a desarrollar un trabajo fotográfico al que trasladaba los conceptos que iba adquiriendo en torno a la definición de metáfora y de, en un primer momento, fotografía metafórica. Estos conceptos partían en un principio del enunciado metafórico, en el cual las imágenes cuidadosamente elaboradas y codificadas, llevan a otra lectura, a otro término, desplazando su interpretación. Pero, mi trabajo fotográfico más que aclarar las inquietudes que me había planteado me motivaban a continuar la investigación. La relación entre la metáfora y la imagen fotográfica es, sin duda, más compleja de lo que en ese momento podía imaginarme, por lo que era necesario para comprender esta relación desglosar los conceptos que pertenecen a cada una y cuáles son los puntos de unión. Por

consiguiente, establecer unas directrices para llevar a cabo una exploración rigurosa. De este modo, llena de entusiasmo, me propongo a alcanzar los siguientes objetivos, a través del desarrollo de esta tesis doctoral:

- Descubrir la naturaleza metafórica de la imagen fotográfica, para comprender, a partir de los parámetros que establece la metáfora, su esencia, sus propiedades internas y la forma en que se relaciona tanto con la realidad como con el observador.

- Identificar la estructuración metafórica de la fotografía y cómo estas estructuras, al formar parte del sistema conceptual de individuo, determinan la interpretación de la imagen fotográfica.

Con esta investigación no quiero plantear una nueva teoría en torno a la definición de imagen fotográfica. Busco aportar a partir de la metáfora una nueva mirada hacia los términos que han definido tanto el discurso y el lenguaje de la fotografía como de un modo más específico de la imagen fotográfica. De esta manera, poder proponer una nueva lectura de los conceptos existentes y, tal vez, un nuevo campo de estudio.

II. Metodología

Para alcanzar los objetivos que me he propuesto ha sido necesario analizar la información que he ido recabando durante años, desde la formación teórica en el campo específico de metáfora, como de la formación recibida en torno a la fotografía y a la comunicación visual, hasta el trabajo personal como artista. Los objetivos que me he planteado se orientan al estudio mismo de la naturaleza misma de la fotográfica, por lo que no tienen cabida en esta investigación mi obra como tal. Como si lo había sido en investigaciones anteriores. Mi interés no está en mostrar cómo se construyen las fotografías metafóricas, sino en demostrar la compleja estructura metafórica que es la fotografía y lo determinante que es en la manera en que el individuo construye, crea, conoce, observa, interpreta las imágenes fotográficas.

Para desarrollar esta investigación he querido plantar una estructura sencilla para poder seguir un orden progresivo en estudio de los conceptos y las propuestas que hago

a partir de ellos en el campo de la metáfora y de la imagen fotográfica. Ambos campos de estudio cuentan con muchas y muy diversas teorías, con posiciones diferentes y, en algunos casos enfrentadas, así como cuentan también con una amplia literatura. Estos factores han obligado a la investigación a marcar un camino muy preciso para poder seguir un orden de pensamiento, en el que los conceptos se apoyen, complementen y crezcan en función de la investigación. De este modo, para comenzar la investigación, empiezo por la Metáfora. De ella extraigo la estructura que marca la investigación y los términos a partir de los cuales es posible establecer los puntos de unión entre la metáfora y la imagen fotográfica.

El orden que establezco está marcado también por un crecimiento progresivo de las teorías. Tanto para el estudio de la metáfora como para el posterior estudio de la imagen fotográfica quiero ir de los conceptos más básicos y continuar progresivamente por las teorías que apoyan la evolución de los términos que expongo. Esta preocupación surge de la necesidad por explicar los conceptos más elementales para poder crecer con ellos en su complejidad dentro de la investigación. De este modo, sigo el desarrollo teórico –y también cronológico– de la metáfora, empezando por la definición nominal que da Aristóteles, quien no sólo es el primero en definir la metáfora sino que también es el primero en reconocer su poder creativo, y el importante papel que desempeña en los procesos cognitivos del hombre. Estos primeros pasos de la investigación determinan también el tono en que se aborda la metáfora, y la posición que se toma frente a las demás definiciones, dejando fuera de la investigación cualquier definición que degrade las posibilidades de la metáfora o que la identifique como una mera figura retórica o un ornamento del discurso. De este modo, la investigación crece pasando por Nietzsche, I.A. Richards y Max Black hasta llegar a la definición de las metáforas estructurales de Lakoff y Johnson. Todos ellos aportan teorías que son fundamentales para alcanzar los objetivos marcados en la investigación.

Del mismo modo, el camino de la fotografía sigue una evolución, pero con la diferencia que el orden teórico no sigue una evolución cronológica tan marcada. Aunque sí una evolución de los conceptos que de los que se hace necesario proponer una nueva mirada, para poder enten-

derla como unidad, como concepto y posteriormente como estructura. Al igual que en la metáfora hay autores claves para la investigación, Roland Barthes y Philippe Dubois, como prolongación de los estudios del signo de Saussure y Peirce, correspondientemente, y que son claros referentes para el estudio de los aspectos que componen la imagen fotográfica. Esto se debe, principalmente a su claro interés por definir un discurso y un lenguaje propio de la imagen fotográfica. Pero no me centro sólo en ellos, la fotografía cuenta con muchos los términos, conceptos y teorías que tratan aspectos muy diferentes, algunos buscan definir el motivo de su invención, su historia; otros estudios se dirigen a los aspectos técnicos y científicos, analizando los procesos fotoquímicos propios de la fotografía. Además, en el campo teórico, la bibliografía en torno a la fotografía, así como de la metáfora es inabarcable. Lo que conlleva una selección de términos que se orientan más a la teoría de los procesos de comunicación presentes en la fotografía así como a la búsqueda de un discurso propio, y su influencia en las interpretaciones y significados que provienen de otras disciplinas como la sociología, la semiótica o la retórica, entre otros factores influyentes.

La estructura de la tesis está marcada por dos momentos, el primero es la definición de Metáfora y de la Imagen Fotográfica. El segundo momento está definido por las conexiones que se establecen entre los conceptos que extraigo de ambos campos. En la segunda mitad de la tesis, continuo con la evolución progresiva de la definición de los de estos conceptos. Es por esto que la primera conexión está dirigida a alcanzar el primer objetivo indicado para esta investigación que se dirige a la noción de imagen fotográfica, y lo que esta noción significa. Por consiguiente, la segunda conexión, entre los dos primeros campos de investigación se dirige a establecer cómo se construye y sostiene la estructura metafórica que es la fotografía, y, por lo tanto al alcance del segundo objetivo de la investigación. De este modo quiero poner en relieve las conexiones ya existentes –pero que no son del todo fáciles de reconocer–, así como destacar la posibilidad de construir nuevos nexos, a partir de los cuales dar mayor solidez a la estructura metafórica que es la fotografía.

En esta investigación busco que el lenguaje y los ejemplos sean lo más cercanos posible. Principalmente, porque

la metáfora y la fotografía forman parte de la vida cotidiana y, por lo tanto, los ejemplos deben ayudar a demostrar esta teoría. Confío que, con el filtro de la metáfora que propongo en esta tesis doctoral, poder demostrar en primer lugar la naturaleza metafórica de la imagen fotográfica. Para, posteriormente, señalar los conceptos metafóricos que están presentes simultáneamente en cada imagen fotográfica. Poder ver como se estructuran y entrelazan. Así como, dentro de la misma imagen hay factores que se *destacan* y *ocultan*, para que el observador según el contexto en el que se encuentre la imagen, establezca una interacción y dé su interpretación de la fotografía.

La tesis crece como una espiral, que de la misma forma en que se expande y crece mira hacia sí misma para no perder la evolución de los conceptos que la conforman; creciendo y entrelazándose como los conceptos metafóricos que en ella expongo. La noción de fotografía se determina metafóricamente, el acto fotográfico, el modo en que se vive y experimenta responden a una estructuración metafórica. A medida que la investigación siga su curso, espero poder explicar como los conceptos metafóricos y las metáforas estructurales resultantes forman parte, no sólo del sistema conceptual, sino que también de la estructuración metafórica del lenguaje. Y que, por lo tanto, trascienden los conceptos determinantes para entender la imagen fotográfica y la fotografía en toda su complejidad.

1

Metáfora

1.1. Punto de partida. *Aristóteles*

- 1.1.1. **Primeras ideas.** *Sócrates y Platón*
- 1.1.2. **Definición aristotélica de la metáfora**
- 1.1.3. **Desvirtualización de la definición
Aristotélica de metáfora**

1.2. Nueva mirada a la metáfora

- 1.2.1. **La metáfora como concepto.** *Nietzsche*
- 1.2.2. **El enunciado metafórico.** *I.A. Richards*
- 1.2.3. **Metáfora e interacción.** *Max Black*

1.3. Sistema conceptual y estructura metafórica

George Lakoff y Mark Johnson

- 1.3.1. **Sistemas y conceptos metafóricos**
- 1.3.2. **Metáforas *orientacionales*, metáforas
ontológicas y metáforas *estructurales***
- 1.3.3. **Metáforas vivas y muertas**
- 1.3.4. **Destacar y ocultar**
- 1.3.5. **Metonimia**

De acuerdo con su etimología, *metaphora* es el transporte, la traslación, el desplazamiento. Indica también los cambios de la luna. Por su parte, *phora* es la acción de empujar, de llevar hacia delante. Alude al hecho de transportar una carga de un lugar a otro¹. Entender la metáfora desde su definición de “desplazamiento” permite crear una imagen mental en la que se recrea el constante ejercicio de la metáfora más allá de una definición básica dada por el hallazgo de semejanzas. Esta definición lleva a pensar como la metáfora es una metáfora en sí misma, y cómo, para poder referirse a ella, definirla, explicarla, delimitarla y comprenderla es necesario recurrir al lenguaje metafórico. Desplazamiento, movimiento, ir de un lugar a otro, la acción constante de la metáfora, llevar al hombre de una idea a otra, un viaje que lleva a entender un concepto en términos de otro, un devenir en el que el hombre reconoce su mundo y descubre su realidad.

La metáfora desde Aristóteles ha sido objeto de amplias y muy variadas reflexiones que tienen su origen en la filosofía, la lingüística y la teoría literaria. Estas ideas, siguiendo su propia evolución, han marcando distintas posiciones frente al valor de la metáfora tanto en un sentido filosófico como en un sentido lingüístico, y que pueden orientarse en dos tendencias contrapuestas. Para una, la metáfora es un accidente lingüístico marginal, con funciones comunicativas especializadas y ajenas al ámbito del conocimiento. Para la otra, la metáfora encarna la auténtica naturaleza del lenguaje y el pensamiento, y es el fenómeno central del que debe dar cuenta la teoría semántica y literaria².

Desde las primeras definiciones de Platón y Aristóteles es posible identificar las corrientes opuestas en las que se enmarcarán las expresiones metafóricas. Estas corrientes, que a lo largo de la historia irán evolucionando con nue-

1. Elena Oliveras, *La metáfora en el arte*. Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993, p. 19.

2. Eduardo de Bustos, *La metáfora, Ensayos transdisciplinarios*. Fondo de la cultura Económica de España, Madrid, 2000, p. 16.

vas aportaciones e interpretaciones de los planteamientos de la Antigüedad, señalan la posición que hay que tomar frente a cualquier teorización de la metáfora. Como indica Umberto Eco:

“O bien (a) el lenguaje es por naturaleza y originariamente metafórico y el funcionamiento de la metáfora establece lo que es la actividad lingüística, y por lo tanto toda regla o convención surge con el fin de reducir (y empobrecer) el potencial metafórico que define al hombre como animal simbólico; o bien, (b) el lenguaje (y cualquier otro sistema semiótico) es un mecanismo regido por reglas, una máquina predictora que dice qué frases se pueden generar y cuáles no, y cuáles de las que es posible generar son ‘buenas’ o ‘correctas’, o provistas de sentido; una máquina con respecto a la cual la metáfora constituye una ruptura, una disfunción, un resultado inexplicable, pero al mismo tiempo el impulso para la renovación del lenguaje.”³

3. Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of language*. McMillan Press, Londres, 1984. p. 88, citado en Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 16.

El propósito de este trabajo de investigación no es analizar y enumerar las diferentes reflexiones que ha habido sobre la metáfora, sino tomar una posición frente a su definición, para seguir un hilo conductor entre varias teorías que lleva a entender cómo sus relaciones producen estructuras metafóricas. Una vez conocida la evolución de las expresiones metafóricas a estructuras será más fácil identificar, posteriormente, de qué modo están presentes en las imágenes fotográficas y, lo más importante, descubrir la imagen fotográfica como estructura metafórica.

La metáfora determina fundamentalmente la relación del hombre con la realidad. El hombre conoce a través de metáforas las experiencias cotidianas. Además, su capacidad de comprensión, el desarrollo de su pensamiento y las relaciones sociales responden a una estructura metafórica. En ese sentido se aborda la metáfora en este trabajo, alejándose de interpretarla como ornamento literario, o como una sustitución o comparación de términos; se entiende aquí como la estructura y base de la interpretación que tiene el hombre del mundo.

El punto de partida es Aristóteles, que no sólo es el primer teórico que propone una definición de la metáfora, sino que además, basadas en sus definiciones, se desarrollaron en mayor o menor medida todas las reflexiones que le siguieron hasta el presente. Como introducción a la defi-

nición aristotélica, se hace referencia a las teorías anteriores y paralelas, con el fin de entender mejor el momento en que surge su definición. Y que, como se verá más adelante, dejarán huella en teorías postaristotélicas a las cuales se hace también mención en este primer apartado, y que de una u otra forma prevalecen hasta la retórica racionalista de siglos XVII y XIX.

Luego, dando un salto a finales del siglo XIX, se encuentra una visión innovadora de la metáfora aportada por un joven Nietzsche que da indicios del valor cognitivo de la metáfora, haciendo referencia al modo en que el hombre construye metáforas instintivamente creando los conceptos en los que basará lenguaje y pensamiento. De otra manera, más formal, se presenta a comienzos del siglo XX una formulación diferente de la expresión metafórica de la mano de Ivor Richards. Con él se va más allá de la definición nominal de la metáfora planteada por Aristóteles, señalando que la metáfora es una relación entre expresiones metafóricas y otras que no lo son, y propone una nueva terminología para los elementos que la componen, *tenor* y *vehículo*.

La terminología propuesta por Richards formó parte de una revolución que se daría 20 años más tarde con Max Black, que dejando a un lado las ideas tradicionales de la retórica y los movimientos filosóficos y lingüísticos de su tiempo, tomando como inspiración la crítica literaria para replantear el análisis conceptual de la metáfora. Black analizó las diferentes teorías existentes acerca de la metáfora y resaltó la relación de contraste entre las expresiones que no tenían uso metafórico y otras que, por el contrario, si lo tenían, identificando en la oración dos partes: *foco* y *marco*. De este modo, la metáfora pasa con Black a ser un problema de la frase y no de la palabra, y a hablar de sistemas dentro de las expresiones metafóricas.

La metáfora recobra en el siglo XX su poder creador, reconocido por Aristóteles, y alcanza una nueva y más compleja dimensión, que con las teorías de Lakoff y Johnson sobrepasa los límites de la retórica y la lingüística tradicionales para convertirse en la estructura a través de la cual el hombre conoce y define su mundo. Con estas propuestas se sientan las bases para generar un gran cambio en la definición de metáfora. Las reflexiones a cerca del uso y

presencia de la metáfora amplían su terreno en la filosofía, la literatura, el arte, la lingüística y la estética, y en especial se destaca su función en los procesos de cognición.

En este capítulo se estudian las tesis de varios autores que tienen en común su preocupación por entender la metáfora en términos más complejos, por una parte encontrar lo que diferencia a esta figura del lenguaje literal, por otra reconocer su presencia en los procesos de cognición y como ésta repercute en el uso del lenguaje, acercándola más a las acciones cotidianas del hombre, a la interacción de conceptos –alejándola de la definición básica de sustitución de un término por otro–, y, por último, identificar el valor que adquiere al verla como un motor creador y potencializador de la imaginación.

1.1. Punto de partida. *Aristóteles*

1.1.1. Primeras ideas. *Sócrates y Platón*

La definición aristotélica de la metáfora, que se presenta más adelante, no es una propuesta que se generó de manera aislada, en un momento cualquiera. Por el contrario, la definición dada por Aristóteles aparece en medio de un debate entre dos corrientes clásicas que buscan definir el origen del lenguaje, y que esta búsqueda va más allá de dar definiciones, ya que el problema esencial prearistotélico era si el lenguaje constituía un instrumento fiable para el conocimiento de la realidad, esto es si el análisis lingüístico podía llevar al descubrimiento de la estructura íntima de lo existente.⁴

4. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 36.

Para entender las definiciones de metáfora es necesario conocer las teorías prearistotélicas que marcaron las pautas a seguir por las posteriores teorías del lenguaje y que se dividen en dos grandes líneas. Por una parte, se encuentran los teóricos naturalistas que basan su teoría en una relación directa entre el lenguaje y la naturaleza (*fusei*), en la que el lenguaje imita la realidad y, de este modo, el hombre a través del lenguaje puede acercarse a la autenticidad de su naturaleza, buscando su origen, buscando la verdad en un permanente ejercicio etimológico, conociendo así el momento en que cada objeto recibe su nombre por primera vez. Por otra parte, la teoría convencionalista que lejana a la teoría naturalista, no encuentra relación alguna entre el lenguaje y la naturaleza, sino que por el contrario, sostiene que el lenguaje responde a convenciones sociales, por lo que el origen de los nombres se da por estas mismas convenciones (*thesei*) y a través de su análisis es posible conocer la historia social.

De este modo, y desde los mismos orígenes de la reflexión filosófica del lenguaje, el fenómeno de la metáfora empieza a navegar en dos aguas que le darán valores completamente distintos frente a las relaciones entre el pensamiento, el lenguaje y la realidad. En la antigüedad clásica

5. Diego Parente, *Márgenes del lenguaje, metáfora y conocimiento*. Ediciones Suárez, Mar de Plata, 2002, p. 30.

6. Eva Samaniego Fernández, *La traducción de la metáfora*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, D. L., Valladolid, 1996, p. 48.

7. W. Bedell Stanford, *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. Oxford, B. Blackwell, 1936, p. 4; citado en Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 35.

8. Diego Parente, *op. cit.*, p. 31.

9. Platón, *República* 607, b., citado en Diego Parente p. 32.

la reflexión en torno a la metáfora se inicia en los márgenes de la filosofía, para posteriormente ser recluida *fuera de ella*, al ser convertida, casi exclusivamente, en objeto de indagación retórica.⁵ La metáfora vista desde Sócrates, por ejemplo, formaba parte integrante de la Retórica, y era útil para ganar discusiones, convencer, razonar... es decir, como parte de la técnica mayéutica que él gustaba tanto de practicar con sus discípulos.⁶

La metáfora, aún en el presente, es entendida en términos generales como un elemento ornamental utilizado por poetas y artistas, y sin dar mayor reflexión al origen de esta denominación, se sigue con ella. Es importante conocer el origen de esta interpretación, dado que estará presente con gran fuerza hasta entrado el siglo XX.

Para Platón, seguidor de la corriente naturalista, la metáfora en sí no es un problema en concreto sobre el cual reflexionar, sino pertenece a un recurso del lenguaje figurativo, bajo el término *metaférein*⁷, –con la acepción corriente de “traducir”– y reconoce en esta figura el poder de persuadir. Aunque Platón no plantea una clara distinción entre el lenguaje literal y el lenguaje figurativo, si hace una distinción de los usos dados por filósofos y poetas que recurrían a juegos verbales y adornos como trucos y engaños. “Considerando que las palabras del poeta no conducían a la verdad y, en tal sentido, no eran sino vanas.”⁸ El lenguaje es para Platón un instrumento del cual podía fiarse para conocer la realidad, para llegar a la verdad, por tanto su uso debía ser literal. Por tanto, considera que dentro del discurso no hay cabida para la poesía, y con ella la metáfora, ya que es engañosa, y aleja al hombre de la verdad. Es por esto que sostiene que “la razón impone el destierro a la poesía, en tanto que esta genera precisamente actitudes opuestas a la razón”⁹.

Platón deja la metáfora en el campo de la poética, alejándola de la filosofía e incluso de la retórica. En Isócrates, discípulo de Platón, podemos ver la influencia inmediata de sus planteamientos, ya que señala en sus escritos cuando puede estar presente la metáfora como un elemento propio de la poesía:

“Se permite que los poetas utilicen muchos métodos para adornar su lenguaje, porque... aparte del uso de las palabras corrientes pueden emplear también palabras extranjeras,

neologismos y metáforas... mientras que a los escritores en prosa no se les permite nada de esto, sino que han de limitarse estrictamente a los términos tal como los usan los ciudadanos y a los argumentos que son directamente relevantes para la cuestión de que se trate.”¹⁰

10. Isócrates, Evágoras, 190 d.; citado en Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 34.

El texto de Isócrates, que sigue las directrices de Platón, no sólo determina en qué momentos puede ser utilizada la metáfora, de una forma especializada, sino que destaca que no pertenece al lenguaje común y que, por lo tanto, no está presente en la vida cotidiana, y mucho menos que puede ser parte de un proceso de cognición. Esta identificación de la metáfora seguirá presente aún después de la definición aristotélica, y será el inicio de la concepción de metáfora que estará presente hasta finales del siglo XIX. De este modo, “la expresión metafórica es concebida como una especie de alejamiento de la utilización directa del lenguaje, del uso en que las palabras se corresponden llanamente con las realidades para las cuales fueron imaginadas”¹¹. Como se verá más adelante, de nuevo se identificará a la metáfora como un elemento estético, decorativo del discurso, y en algunos casos será de otra vez interpretado su uso, y como el de otras figuras retóricas, como recurso para la distorsión de la verdad, para el fraude y el engaño.

11. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 38.

1.1.2. Definición aristotélica de la metáfora

Llegar a entender el valor de la metáfora requiere empezar por el origen de su definición, partiendo de los principios señalados por Aristóteles, donde se sientan las bases que explican la función de la metáfora en la extensión y constitución del conocimiento. Principios que, durante siglos, se fueron diluyendo por otras definiciones de la metáfora y que incluso llevaron a la depreciación de la misma. De Bustos remarca la importancia que tiene para Aristóteles como un proceso vital, que necesita de imaginación y sensibilidad, pues su dominio no responde a modelos o parámetros que puedan repetirse, como una ecuación matemática. Por el contrario, la metáfora es un proceso de la naturaleza e intuición humana “es lo único que no se puede aprender de los demás, y es también la impronta del genio”¹². Por consiguiente, “una buena metáfora encierra una percepción intuitiva de la semejanza de las cosas que no son similares”¹³, a lo que añade De Bustos:

12. Aristóteles, *Poética*, 1459 a.

13. *Ídem.*

“La imaginación y la sensibilidad no se aplican en el vacío, no elaboran fantasmas arbitrarios; constituyen un instrumento necesario en la adquisición de conocimiento en la medida que ayudan a penetrar en la estructura de la realidad. La metáfora se encuentra en la base de nuestras abstracciones, posibilitando la elaboración de nuevos conceptos, que abarcan nuevas realidades.”¹⁴

14. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 48.

Aristóteles va más allá con el significado del término *metaférein* propuesto por Platón, que lo definía como una traducción, él lo interpreta como un *desplazamiento*, es decir, ir de un lugar a otro, una acepción más precisa del término que en la teoría aristotélica pasa a ser *metaphora*. Lo que lleva a entender mejor la definición que propone en la *Poética*, “metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o de una especie a otra especie, o por analogía”¹⁵.

15. Aristóteles, *Poética XXI*, 1457 b.

Seguidor de la tesis convencionalista, para la cual existe una relación directa entre el lenguaje y la realidad, Aristóteles no ata su definición de metáfora a esta corriente, ni tampoco a la tesis naturalista, de la que era representante Platón. Para Aristóteles el valor de la metáfora radicaba en la idea de desplazamiento, de movimiento, y éste era de carácter nominal. De este modo se señala que los elementos que conforman la realidad están respondiendo a denominaciones propias y, por el contrario, las denominaciones impropias no corresponden con la realidad.¹⁶ Así, en lugar de utilizar términos de carácter naturalista o convencionalista, terminos como *propio* o *impropio*, entendiendo ese *nombre* como propio de una realidad que tiene un único uso, y que ese *nombre* podría referirse a una realidad distinta a la que no pertenece.

16. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 37.

La propuesta de Aristóteles en el contexto que se presenta permite ver el valor de su definición. En un principio, puede parecer un esquema sencillo de enumeración y ejemplificación de esos posibles desplazamientos, pero que es en realidad un cambio lingüístico. En su definición la *palabra*, el *nombre* es la unidad de la que parte la definición, es el núcleo de la misma. Es así como entre la *Retórica* y la *Poética* se ve por primera vez una taxonomía de los tropos de carácter nominal, entendiendo la metáfora como una desviación denominativa. Aristóteles al vincular la metáfora a la palabra y no al discurso, da a la historia

poética y retórica de la metáfora una orientación que durará varios siglos. Su definición contiene ya virtualmente la teoría de los tropos, o figuras de palabras.¹⁷

Él no sólo fue el primer teórico del lenguaje en aventurar una definición de lo que es la metáfora, sino también el primer filósofo en reconocer su importancia en la constitución y extensión del conocimiento. Según él, el conocimiento avanza mediante la elaboración de conceptos y leyes progresivamente generales, que cubren todo el aspecto de la realidad. A lo que añade De Bustos:

“En la expansión del conocimiento, la metáfora desempeña un papel fundamental. Permite captar la estructura de lo desconocido en virtud de lo ya conocido, manifestando la homogeneidad oculta de la realidad. La metáfora no es sino un medio de remitir la experiencia de lo ignoto a lo de lo ya sabido, posibilitando con ello su captación y asimilación en el sistema cognitivo humano. La metáfora es una integración, entre algo con lo que ya se está familiarizado y algo que hasta entonces es extraño, pero que la metáfora nos lleva a percibir como propio.”¹⁸

Esta definición, que reconoce en la metáfora su valor cognitivo, y que al estar definida en la *Poética* y en la *Retórica*, la introduce de nuevo al plano de la filosofía de donde había sido desterrada por Platón, marca las bases para todas las interpretaciones y usos que se le darán en años posteriores. Estas bases pueden identificarse en dos grandes grupos que partiendo de los mismos principios aristotélicos dan a la metáfora significados muy distintos. De Bustos advierte de estas dos tendencias y señala que:

“Para una, la metáfora es un accidente lingüístico marginal, con funciones comunicativas especializadas y ajena al ámbito del conocimiento. Para la otra, la metáfora encarna la auténtica naturaleza del lenguaje y del pensamiento y es el fenómeno central del que debe dar cuenta la teoría semántica y literaria.”¹⁹

1.1.3. Desvirtualización de la definición Aristotélica de metáfora

La definición aristotélica de la metáfora dada tanto en la *Retórica* como en la *Poética* plantea diferentes tesis en las que se podrán ver los orígenes de las teorías poste-

17. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Editorial Trotta, Madrid, 2001, p. 26.

18. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 49.

19. *Ibid.*, p. 16.

riores acerca de este fenómeno. A su vez, esta definición de metáfora no puede ser adscrita a ninguna corriente de su tiempo, no es una teoría convencionalista, aunque Aristóteles lo fuera, y, aunque, contiene algunos elementos de la teoría naturalista tampoco puede situarse en esa corriente. Una de las principales características de su definición radica en el desplazamiento de denominación, el traslado del nombre de una cosa al lugar de otra. Tomando como referencia que “existen, por una parte las denominaciones propias de elementos que componen la realidad y, por otra, las denominaciones impropias, que no corresponden a la realidad”.²⁰ Por ello, la metáfora para Aristóteles queda fuera de estas corrientes y se orienta más al uso de la palabra, situándola entre lo *propio* o lo *impropio*.

20. *Ibid.*, p. 37.

La oposición lingüística entre lo *propio* y lo *impropio* es una de las teorías más difundidas por Quintiliano, Cicerón y Dionisio de Halicarnaso, los tres continuadores inmediatos de Aristóteles. Entendiendo la metáfora como una desviación del uso corriente de las palabras y, de este modo, como un distanciamiento del uso del lenguaje, lo que para ellos significa un alejamiento de la realidad. Los seguidores de las teorías aristotélicas tomaron las definiciones llevándolas a los extremos, dejando a un lado términos implícitos al significado de la palabra metáfora como es la idea de desplazamiento y enmarcaron su definición en una teoría de la sustitución apoyada en la similitud, que era sin duda una de las soluciones aportada por Aristóteles.

Una vez definidas las partes del discurso y las figuras retóricas, Aristóteles señala en la *Retórica* la importancia de aprender a través de la manera en la que se empleen dichas expresiones, usando el talento y el ingenio:

“En efecto, cuando el poeta llama a la vejez ‘rastrojo’ (Citando a la Odisea), produce en nosotros un aprendizaje y el conocimiento a través de una clase, pues ambas cosas implican que algo se ha marchitado. También producen el mismo efecto los símiles de poetas, porque, si son buenos, son una muestra de ingenio. Y es que el símil como antes se dijo (1406b 20-22), sólo se diferencia de la metáfora en la palabra que lo precede. Por eso es menos agradable, porque es algo más largo, además de porque no se refiere a una cosa como si fuera otra, así que el espíritu no tiene que indagar.”²¹

21. Aristóteles, *Retórica*, 1410b.

Desafortunadamente, tanto Cicerón como Quintiliano, dejaron fuera de sus escritos el valor cognitivo de la metáfora que Aristóteles daba en esta explicación, así como la importancia que tiene la indagación, la búsqueda de conocimiento generada a través de estas expresiones. Para ellos, la metáfora es un símil abreviado y como tal lo explica Quintiliano: “*In totum autem metaphora brevior est similitudo*” (la metáfora es en definitiva una forma abreviada de semejanza). Incluso señala también que la comparación es una metáfora desarrollada. De la comparación dice: “esto es *como* aquello”; y de la metáfora “esto es aquello”. Por tanto, “no sólo la metáfora proporcional, sino cualquier metáfora, es una comparación implícita, en la medida en la que la comparación es una metáfora desarrollada”.²² Esta abreviación será el fundamento de muchas de las teorías posteriores, continuando en la Edad Media y llegando incluso hasta las teorías lingüísticas modernas.

22. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 40.

Otra de las aportaciones de Aristóteles que parte de su definición de metáfora, atañe a la determinación de los *tropos*. Cuando define los distintos tipos de desplazamientos, y aunque es el desplazamiento en sí lo fundamental de su definición, la categorización es lo que trasciende. Creando a partir de ese momento una extensa reflexión acerca de las diferentes figuras del discurso, las llamadas *figuras retóricas*. Variaciones minuciosas de la metáfora, entre las que se encuentran el símil, la sinécdoque y la metonimia, que según la definición aristotélica son subordinaciones de la metáfora, y que en las teorías postaristotélicas son figuras independientes en las que, como se ha explicado antes, la metáfora no sólo es equiparada al símil sino que es una versión abreviada del mismo. Las definiciones de las figuras retóricas han llegado hasta nuestros días, y son esas exhaustivas categorizaciones las que aún se aprenden como elementos fundamentales en la literatura y la poética.

Una vez descartado el valor cognitivo de la metáfora, y olvidado que la comparación y la similitud son términos subordinados a ella, quedan sentadas las bases para una teoría de la metáfora en la que su aportación no va más allá de la persuasión, una característica que para los postaristotélicos, como Cicerón, es sin duda negativa, debido a que su uso aleja al hombre del lenguaje corriente y simple que le permite conocer la verdad. Además, a partir de Quintiliano y su *Instituto Oratoria*, destaca el carácter ornamental de la

metáfora, desterrándola de nuevo al territorio de la poética y la narración como elemento decorativo, cuyo único papel y función es proporcionar placer estético. Esta separación que recuerda la señalada por Platón en su definición de metáfora y los usos de la misma, así como la relación entre símil y metáfora, estará presente en la filosofía medieval, donde el conocimiento y el arte van por caminos separados, y continuando, sin mayores cambios en la Edad Moderna.

En la filosofía Racionalista - Empirista de los siglos XVII y XVIII, periodo en el que la razón y la ciencia eran entendidos como el único camino hacia la verdad y el conocimiento, el uso de las metáforas era sólo aceptable en el discurso político, la poesía, la literatura y las artes, como elemento estilístico y ornamental, al igual que en teorías y etapas anteriores. Su presencia en un proceso cognitivo, según los teóricos de la época como Hobbes o en especial Locke, oscurecería y truncaría la conexión entre el pensamiento y la realidad, el cual requiere de la claridad del lenguaje literal para poder crear representaciones de la realidad. Es más, el uso de la metáfora y el resto de figuras retóricas, fruto de la elocuencia, en discursos donde se buscara informar y acercar al hombre a la verdad, era considerado una transgresión y falta grave del lenguaje e incluso de la moralidad. En este periodo filosófico, se reafirma la idea de la sustitución de las expresiones metafóricas por expresiones literales, es decir, que todo concepto que se explicara de a través de metáforas podía ser reemplazado por el lenguaje literal, que sería el claro y verdadero, y que, contrario a la metáfora que por su persuasión podría llevar a ideas equivocadas, lleva a una conexión directa entre el pensamiento y la realidad.

Es posible ver en muchas de las teorías filosóficas del Medioevo, así como en las de filósofos de la edad Moderna, el uso de la metáfora como medio para explicar sus planteamientos. Aunque, como regla general en las teorías filosóficas posteriores a Aristóteles rechazan el uso de la metáfora más allá de la literatura y de las artes, por ser un elemento persuasivo que alejaba al hombre de la posibilidad de alcanzar la verdad, considerando su uso en terrenos de la ciencia o del conocimiento como una auténtica transgresión. Se puede distinguir claramente la presencia de estructuras y conceptos metafóricos (términos que se explicarán más adelante en esta investigación), en especial, es en las teorías filosóficas del ser, el conocimiento, la mente y la moralidad.

1.2. Nueva mirada a la metáfora

1.2.1. Metáfora y Concepto. *Nietzsche*

La definición de metáfora, durante siglos relegada a un territorio en el que su valor era sólo estilístico y ornamental, en el que su aporte no iba más allá de persuadir al hombre con su arte en el discurso, pero siempre y cuando éste no hiciera parte de una reflexión acerca de la búsqueda de la verdad, da un giro radical en el siglo XIX. Durante los dos siglos anteriores, tanto las corrientes racionalistas como las empíricas, y el espíritu científico - lógico dominaron las teorías y el pensamiento del mundo occidental. No obstante, en medio del esplendor de este pensamiento pudieron verse planteamientos diferentes a la supremacía de la Razón, que darían algunas pistas sobre el gran cambio que se produciría con el romanticismo en la manera de entender el lenguaje y en especial la metáfora. Blaise Pascal, matemático y físico, dedicó sus últimos escritos a la filosofía y a la teología, oponiéndose al pensamiento que regía su tiempo, dio una nueva valoración a la metáfora, la cual más tarde serviría de base a la definición que daría el Romanticismo. Pascal empieza por cuestionar en sus escritos la posición de menosprecio que se había tomado frente a la metáfora, un fenómeno que para él merecía valorarse de manera positiva y ahondar en su significado al estar tan presente en los procesos de comunicación de los seres humanos. Además, Pascal señala dos cualidades de la metáfora que habían sido desechadas por los filósofos de su tiempo:

“Su autonomía, porque el significado de la metáfora es independiente de las acepciones literales de sus elementos componentes, e irreductibilidad porque el significado metafórico es intraducible a paráfrasis literales”²³.

23. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 54.

El Romanticismo nace a finales del siglo XVIII y toma fuerza durante siglo XIX dando una respuesta contraria y radical los movimientos racionales, críticos y científicos que, desde la Ilustración, habían dominado el pensamiento en Occidente. El espíritu del Romanticismo, en el que la

libertad, la creatividad, el individualismo, la originalidad y la imaginación, son sus pilares fundamentales así como la preeminencia de los sentimientos por encima de la razón, da a la metáfora un nuevo valor. La filosofía del romanticismo da un vuelco a la definición de metáfora que había prevalecido desde Quintiliano y que había sido radicalizada con el auge de la racionalidad. Es en este nuevo periodo donde la metáfora deja de ser relegada y toma un papel protagonista en el lenguaje, ya no es más un ornamento y pasa a ser reconocida como motor creador, con las características señaladas antes por Pascal y llevadas al máximo de su expresión. La metáfora es aquí el origen mismo del lenguaje, a través del cual el hombre conoce el mundo, su realidad. El hombre deja de ser un contenedor de ideas, un imitador de su entorno, para convertirse en un ser creativo, único, con posibilidades ilimitadas gracias a la imaginación.

En esta transición de pensamientos hacia una nueva retórica, que tendrá su desarrollo en el Romanticismo, se encuentran aportaciones como las dadas por el arzobispo anglicano Richard Whately. En su libro *The Elements of Rhetoric*, publicado en 1828, hace un exhaustivo análisis de la retórica tradicional, desde los planteamientos de Aristóteles hasta los autores de su tiempo, preocupándose por una definición más amplia de retórica, más allá del discurso. Además, hace una valoración positiva al centrar sus teorías en el uso que se da al lenguaje y al problema de la comunicación, tomado una postura crítica con el pensamiento lógico de su tiempo, aunque desde su posición eclesiástica. Como gran orador y teórico, sus tratados tuvieron gran influencia en su tiempo, y una importante repercusión en el pensamiento anglosajón y, por consiguiente, en el pensamiento occidental hasta bien entrado el siglo XX, como se verá en el siguiente punto.

Las concepciones más trascendentales que se desarrollaron durante el siglo XIX tienen su principal exponente en Friedrich Nietzsche. La prolífica obra de este autor retoma y analiza la retórica, la elocuencia y la filosofía de la Antigua Grecia, una mirada atrás con una posición diferente. En sus estudios busca la reivindicación de la retórica contra el cientificismo que, basado en la racionalidad, la había apartado de cualquier proceso cognoscitivo, y la reconoce como la pieza clave para entender cómo el hombre a través del lenguaje estructura su realidad.

La definición aristotélica de la metáfora, de carácter nominal, radica básicamente en un desplazamiento del nombre. Este desplazamiento es lo verdaderamente interesante de la definición, y, en él radica el valor cognitivo y creativo de la metáfora, que se fundamenta en establecer relaciones y semejanzas antes ocultas entre entidades; y la filosofía romántica reafirma esta concepción. Es así como se puede reconocer ese desplazamiento metafórico en la naturaleza del lenguaje y en sus categorías esenciales.²⁴ Nietzsche retoma todos estos aspectos y da una renovada definición llevándola un nivel más alto, en el que la metáfora no responde a una unidad mínima nominal sino que las metáforas son definidas como conceptos, que son en sí el origen y la estructura del lenguaje mismo y, por consiguiente, del conocimiento y el pensamiento.

24. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 55.

Nietzsche desde sus primeros escritos dio una definición clara de su postura frente a la metáfora, una definición revolucionaria en muchos sentidos para las teorías que habían existido hasta ese momento. Entre sus escritos destaca *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*, texto escrito en 1873 y que se publicó como póstumo en 1903. En él toma una clara postura, definiendo el lenguaje y la búsqueda de verdad, acercando el papel de la metáfora en este proceso. Nietzsche cuestiona los modelos a partir de los cuales el hombre ha construido lo que considera verdad, e indica cómo esa verdad ha sido construida por medio del lenguaje. Para profundizar en esto, va al origen mismo del lenguaje y del conocimiento, un origen que, contrario a las teorías racionalistas, no responde a un proceso lógico, sino a un proceso intuitivo, donde la imaginación es la pieza clave de esta designación. El autor habla de un creador primigenio del lenguaje que nombra las cosas, —objetos de la realidad—, y ese nombre dado es producto de la relación que tiene el objeto con el hombre, una respuesta de la intuición y los sentidos, una asociación, una translación innovadora que es una metáfora. El proceso explicado por Nietzsche sucede así:

“¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera Metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda Metáfora. Y en cada caso un salto total de una esfera a otra completamente distinta”.²⁵

Esta metáfora primitiva es un desplazamiento y una conexión, y en ella está lo que el hombre cree conocer de

25. Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*. Editorial Tecnos, Madrid, 1990, p. 22.

la esencia de lo definido, de su entorno, su realidad. Estas metáforas siguen una evolución, una constante repetición y un ejercicio simultáneo de comparación hasta llegar a ser un concepto. Ese concepto es para el hombre la verdad, hecha a su medida, resultado de construcción, verdad que no tiene por que corresponder con la esencia del objeto nombrado. Nietzsche ofrece de este modo, una explicación sobre qué es la verdad:

“¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes: Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.”²⁶

26. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 25.

Las metáforas intuitivas son conceptos únicos, conceptos que forman una gran estructura, un complejo entramado al que el hombre reconoce como verdad. Ese entramado es una construcción sólida de la que se olvida su origen metafórico, lo que hace que esta estructura esté edificada en un suelo inestable y cambiante, pero con gran flexibilidad para adaptarse a ese movimiento y mantenerse firme, pues es en ella que el hombre confía. Esta edificación es una imitación, su realidad hecha a medida, desde los mismos materiales que son sus propios conceptos. En su gran búsqueda de la verdad, el hombre hace esta realidad a medida, pero olvida que el concepto no es el objeto puro, pero lo toma como tal, a su alcance inmediato, y en este olvido, deja atrás también la metáfora intuitiva de la que partió el concepto, que en sí, no era más que una metáfora.

La construcción permanente de metáforas hace parte de la naturaleza del hombre que siendo, al mismo tiempo, el creador, se deja engañar por su propia creación, viviendo en una ilusión permanente. De este modo, el hombre crea un armazón que le da la seguridad de la verdad, y en esta estructura pone límites a los conceptos, continuando su ilusión, normas y leyes que respondan a la lógica, que es también parte de su creación. Esta tesis de Nietzsche es una clara crítica al pensamiento cientificista y lógico

que le había precedido, y a la visión racional que se tenía del mundo, en la que había dejado al margen metáfora, imposibilitando la capacidad de reconocer, incluso en sus propias teorías, el carácter metafórico presente en su discurso e interpretaciones.

Reconociendo la metáfora como origen y esencia del lenguaje, no es posible trazar una separación radical entre el lenguaje literal y el lenguaje metafórico, y mucho menos pensar que las expresiones metafóricas puedan ser traducidas a expresiones literales. Realmente lo que sucede, según los planteamientos de Nietzsche, es que el lenguaje científico, el retórico y el uso común están conformados por figuras retóricas, y en cada uno de ellos el uso del lenguaje se encuentra en medio de dos extremos opuestos e ideales, en uno de ellos se encuentra el uso figurado y en el extremo opuesto está el uso literal. De este modo el lenguaje se mueve entre estos dos extremos, sin llegar a ninguno de ellos y teniendo a la vez parte de ambos. Aunque hay que tener en cuenta también que “la escala que va de lo figurado a lo literal es una escala histórica: el impulso creador que da origen a la metáfora tiende a fijarse, a adquirir estabilidad y regularidad en el lenguaje”²⁷.

27. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 56.

La creación de metáforas por el hombre es un principio instintivo, una respuesta a los impulsos y sensaciones, a las percepciones que se tienen de la realidad. Este proceso es para Nietzsche una actividad artística, llena de creatividad e imaginación. Las metáforas una vez creadas, y tras un largo uso, pierden la novedad y se convierten en metáforas fosilizadas, que forman parte del conjunto de verdades a partir de las cuales el hombre sigue construyendo su realidad. El hombre tiene la capacidad e ingenio de jugar con esa construcción que ha hecho con los conceptos, y puede romperla, y crear nuevas metáforas, una actividad artística en la que libera de nuevo su capacidad creadora, haciendo uso del lenguaje y la retórica, creando nuevas realidades, redescubriéndolas y conociendo –aprendiendo– a través de su instinto metafórico.

La teoría nietzscheana de la metáfora va al origen mismo del lenguaje y de este modo a la naturaleza misma del hombre, y se adentra en la definición de los conceptos a partir de los cuales construye su realidad, y por consiguiente su modo de actuar y relacionarse. Cuando los conceptos

28. Para ampliar este tema consultar las obras de Nietzsche “*Más allá del Bien y del Mal*” y “*Genealogía de la Moral*”.

son comunes a un colectivo, y estos son asumidos como verdades gracias al uso y a la costumbre, definen con esa veracidad asumida las conductas del hombre, creando de este modo categorías sobre lo correcto e incorrecto, juicios de valor sobre que es lo bueno y lo malo, la idea de moral. Estos planteamientos lo llevan a estudiar a partir de la metáfora los mitos y tradiciones que conforman el origen, la genealogía del pensamiento y manera de actuar de las principales culturas del mundo occidental.²⁸

Nietzsche, siendo el principal exponente de las teorías de su tiempo, revoluciona la manera de entender la metáfora y abre la puerta a nuevas teorías filosóficas, lingüísticas, artísticas y sociológicas, entre otras, que lo tendrán como referencia para sus principales aportaciones. Él parte de la reivindicación de la retórica frente al pensamiento racional y científico afirmando que el origen mismo del lenguaje es la metáfora, y que ésta está presente en todas las expresiones humanas, como un motor creador que lleva al hombre a conocer e interpretar el mundo que le rodea creando metáforas, ampliando al mismo tiempo su lenguaje, y por lo tanto su conocimiento, como una obra de arte en permanente evolución. Otro referente importante, es el hombre como arquitecto de su realidad, hecha a medida utilizando los conceptos que ha adquirido a partir de la creación de metáforas que gracias al uso y la costumbre se han convertido en verdades que rigen su realidad, metáforas fosilizadas que ya no son reconocidas como tal y que pasan a ser parte del lenguaje literal. Es importante también recordar que Nietzsche señala que no es posible identificar un límite entre el lenguaje literal y el lenguaje figurado, y que los dos usos están presentes en todas las expresiones, y usos del lenguaje, desde el más científico hasta el más común, y que en todos los usos es posible encontrar en mayor o menor medida la presencia del lenguaje figurado y del lenguaje literal, ya que éstos se encuentran como en los extremos opuestos de una escala ideal, y los usos que se den del lenguaje se acercarán o alejarán de cada uno de los extremos. De este modo a partir de Nietzsche se reconoce que la esencia del lenguaje es metafórica y como el hombre de forma instintiva está en el ejercicio permanente de crear metáforas, creando relaciones complejas, produciendo imágenes, buscando semejanzas que serán parte de sus conceptos. Nietzsche transforma radicalmente la filosofía y el pensamiento de Occidente al devolver el valor creativo,

artístico y estético que el lenguaje y la retórica habían perdido tras siglos de menosprecio, llevándolos a un nivel mayor al señalar su origen metafórico y su papel el fundamental en el conocimiento, concepción y estructuración que hace el hombre de su realidad.

1.2.2. El enunciado metafórico. I.A. Richards

El siglo XX empieza con una gran diversidad de teorías y estudios en torno al lenguaje, algunos tomando como referencia el Romanticismo del siglo XIX y otros, por el contrario, ideas heredadas del cientificismo de los siglos anteriores. En medio de estas diferentes y opuestas corrientes, toma gran fuerza el Positivismo Lógico, el cual echa una mirada atrás para tener como antecedentes al Empirismo y al Racionalismo, siguiendo los pensamientos de Locke o Hume, mencionados antes en esta investigación.²⁹ Por lo tanto, la metáfora se encuentra de nuevo con su definición tradicional, un tropo valorado negativamente por su ambigüedad, al no ser un elemento fiable para llegar a la verdad, siendo sólo un ornamento del discurso, cercano a la expresión de sentimientos.

29. Véase en el primer capítulo el punto 1.1.3. Desvirtualización de la definición aristotélica.

El auge del pensamiento lógico y racional es el escenario en el cual Ivory Armstrong Richards, filósofo y crítico literario inglés, propone dos planteamientos que provocaron grandes cambios y repercusiones en sus dos principales terrenos de estudio. Por una lado, sus reflexiones en torno a la comprensión de la literatura y la poesía influyeron profundamente en la crítica literaria moderna, dando paso a lo que se conocería a partir de los años veinte como *New Criticism*, que trascendería a las críticas y análisis literarios, hasta entrados los años sesenta especialmente en la cultura anglosajona. Dentro de sus textos dirigidos a la crítica y el análisis destacan: *The Meaning of Meaning*, *Principles of Literary Criticism* y *Practical Criticism*. Por otro lado, I.A. Richards en su libro *Philosophy of Rhetoric* —en el que dedica especialmente dos capítulos al tema de la metáfora: el quinto *Metaphor* y el sexto *Command of Metaphor*—, propone una lectura muy diferente de la metáfora que parte de la raíz misma de su construcción. Este será el punto de partida para muchas de las propuestas que se desencadenarán de forma trepidante en el siglo XX, y que además tendrán como objeto de estudio su función en los

procesos cognitivos del ser humano, abordándola a diferentes niveles.

Sus estudios empiezan por un profundo análisis de la retórica de la antigua Grecia, haciendo hincapié en los aportes de Aristóteles y teniendo como campo de trabajo la lingüística, para llegar a una definición innovadora de retórica en la que ésta sea el eje mismo de un nuevo entendimiento. Sus teorías tienen como referencia los escritos de Richard Whately, en especial su tratado *The Elements of Rhetoric*. Paul Ricoeur señala como I. A. Richards toma su definición de Whately en especial de sus tratados de principios del XIX: la retórica es “una disciplina filosófica cuyo objeto es el dominio de las leyes fundamentales del uso del lenguaje”³⁰. A continuación, Ricoeur indica que al poner el acento en el uso del lenguaje, el autor coloca la retórica en el plano propiamente verbal de la comprensión y de la comunicación; la retórica es la teoría del discurso, del pensamiento como discurso.

30. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 107.

I. A. Richards orienta su estudio de los usos del lenguaje hacia una garantía de la comunicación del discurso, como antes lo había hecho Whately, pero buscando dónde podría haber una pérdida de comprensión que restara efectividad. Esto hace que la retórica, desde su punto de vista, sea un estudio de la “*comprensión y de la no comprensión verbal*”. De este modo deja de ser sólo un proceso de persuasión, y se acerca de nuevo a sus orígenes en Grecia, donde retórica y filosofía formaban parte de un todo.

En su definición de retórica prima el valor del discurso sobre la palabra, reconociéndolo como una entidad indivisible, esta unidad es la que da significado y sentido a la palabra que, hasta ese momento, tenía completa autonomía de significación. El autor del discurso es quien da sentido a la palabra como parte del mismo, que pertenece a un contexto al que se corresponden las palabras como partes que lo componen y éste es, a su vez, parte de un contexto más amplio. Este sistema de correspondencias e intercambios partiendo de la base de supremacía del contexto que dan o no sentido al discurso, es la base de la “*teoría contextual de la significación*” que desarrolla Richards. En este sistema, como explica Ricoeur, las palabras no son en absoluto nombres de las ideas presentes en el espíritu, ni se constituyen por una asociación fija con algún dato;

sino que se limitan a hacer referencia a las partes del contexto que faltan.³¹

31. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 108.

En el caso de las palabras que se interpretan con un significado único, lo que sucede en realidad es que ese significado corresponde a un contexto abreviado. Así como Nietzsche planteaba que la interpretación de la palabra se encontraba en una escala en la que lenguaje literal y lenguaje retórico se ubicaban en extremos opuestos, Richards plantea que en un extremo se encuentra una definición unívoca, que en este caso pertenecería al lenguaje técnico, y, en el otro extremo, el lenguaje poético, donde las significaciones no pueden ser fijadas a un sólo término, es decir que puede corresponderse con diversos contextos. Como en Nietzsche, el uso es el que determina en que extremo de la escala está la interpretación. Este uso enmarcado en un contexto, dependiendo de la frecuencia con la que se utilice, puede parecer que la palabra tiene un único significado, como es el caso del lenguaje técnico, pero esto es un engaño de apariencias, como ocurre en las metáforas muertas. De este modo, la interpretación de la palabra será dada por el lugar que ocupe en esta escala, que es en sí la estabilidad de su significado. Una estabilidad que puede variar, moviéndose de nuevo en la escala, al ser parte de una nueva frase y corresponder a otro contexto, en el que puede tener una nueva interpretación, abriendo el enunciado a las posibilidades interpretativas de la palabra.

La frase es una unidad, un organismo vivo conformado por palabras que no pueden separarse, que dependen e interactúan entre sí. De este modo la palabra queda subordinada a la frase, pero sin perder su identidad. Richards invierte así la jerarquía de la relación entre palabra y frase, y basa en ella su teoría, donde lo importante es interpretar las partes del discurso, un discurso construido a partir de enunciados vivos, lo que él define como *la inter-animación de las palabras*.

Richards prepara con esta nueva retórica un escenario completamente inédito para la metáfora que, hasta entonces siguiendo la definición aristotélica, estaba atada a la palabra. Incluso el arzobispo Whately en su tratado, en el que desglosa y da una definición de los diferentes elementos de la retórica, define la metáfora como “sustitución de una palabra por otra apoyándose en el parecido o la analo-

32. Richard Whately, *Elements of Rethoric*, Londres, 1846, citado en Max Black, "Modelos y metáforas". Editorial Tecnos, Madrid, 1966, p. 42.

gía entre sus significados"³². En la propuesta de Richards, la metáfora deja de ser una transposición de carácter nominal para ser un enunciado metafórico, donde la interpretación es el resultado de la interacción de sus partes. Después de estudiar a Aristóteles toma de él un concepto que suma a su definición de retórica, el "dominio" de la metáfora, que para el filósofo griego era la impronta del genio, algo que no podía ser enseñado y que se basaba en la habilidad de hallar las semejanzas. Para Richards, no es necesario ser un genio para ser capaz de ver las relaciones que existen, es más, las metáforas forman parte del lenguaje ordinario, y si fuera necesario para el dominio de la metáfora ser un virtuoso, el hombre no sería capaz de forma cotidiana de reconocer nuevas metáforas y enriquecer el lenguaje. Paul Ricoeur añade al respecto:

"Si la retórica es 'un estudio de la no-comprensión y de los remedios contra ella', el principal remedio es el dominio (*command*) de los desplazamientos (*shifts*) de significación que aseguran la eficacia del lenguaje por medio de la comunicación; la conversación ordinaria consiste en seguir estos desplazamientos; la retórica debe enseñar a dominarlos."³³

33. Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 110.

El origen de la construcción de la metáfora en esta nueva definición deja de tener su base en el desplazamiento de palabras del que se hablaba anteriormente, para pasar a ser un concepto innovador sustentado en la *interacción*. El concepto de *interacción* en la metáfora es el resultado de la definición dada por Richards en la "teoría contextual de la significación", donde el discurso prima sobre la palabra, y las palabras no tienen significación propia, sino su significado corresponde a la abreviación de un contexto. Ricoeur explica al respecto que:

"La metáfora mantiene unidas en una significación simple dos partes diferentes que faltan en los distintos contextos de esta significación. No se trata pues de un desplazamiento de las palabras, sino de una relación entre pensamientos, es decir, una transacción entre contextos"³⁴.

34. *Ibid.*, p. 111.

Atrás quedan las preocupaciones por estudios minuciosos por definir cada elemento de la retórica y la búsqueda precisa de cada tropo que forma parte de ella. La preocupación de Richards radica en el dominio de las partes del discurso, a través de su conocimiento, y, de ser posible, de una sistematización. Interesado por clarificar la definición que ofrece de metáfora y la interacción que plantea en ella

de dos pensamientos simultáneos, propone dos términos que no tienen su origen en teorías anteriores, palabras nuevas para explicar una nueva metáfora. Es así como aparecen “*tenor*” y “*vehículo*”, para designar los dos ideas que interactúan, siendo “*tenor*” la idea oculta y latente, y “*vehículo*” el signo que prima sobre la primera. Al ser dos ideas interactuando no es posible separarlas, en la metáfora son ideas simultáneas de las que no pueden aislarse ni el “*tenor*” ni el “*dato*”. Esta definición es un gran aporte, del que sacaré buen partido Max Black, como se ve a continuación. Pero, Richards deja algunos vacíos, en especial en lo concerniente a la definición del enunciado literal en el que, a diferencia de la metáfora, no es posible reconocer “*tenor*” y “*vehículo*”. Por lo tanto, el distinguir los enunciados metafóricos de los enunciados literales se deberá no a la presencia y uso de una palabra en concreto, sino a la interacción de las ideas y contextos presentes en el enunciado, respondiendo a la “*teoría contextual de significación*” expuesta por él. De este modo, queda abierta la escala de la interpretación de qué es metáfora o no según la interacción de las dos ideas, lo que deja en medio de lo literal y lo metafórico las expresiones comunes, así como las metáforas muertas o enunciados más complejos provenientes de la literatura o la poesía.

I.A. Richards hace un gran avance en el terreno de la retórica efectuando una valoración positiva de ella, devolviéndole su poder creador frente al lenguaje. Invierte las jerarquías, señalando la frase como unidad; un ente vivo que prima sobre la palabra y que hasta entonces había tenido el poder de la significación. Además, la “*teoría contextual de significación*” ofrece un nuevo escenario a la metáfora, que hace más dinámico su papel en el discurso y por lo tanto en el lenguaje, proporcionándole un valor mayor con la definición de la interacción de ideas y contextos. Asimismo, destaca que la metáfora es más que un desplazamiento de un término por otro, reconociéndola como enunciado metafórico, compuesto por dos ideas “*tenor*” y “*vehículo*” que no pueden ser aisladas y que su interacción construye el significado metafórico.

1.2.3. Metáfora e interacción. *Max Black*

Max Black toma el testigo de la propuesta de I.A. Richards que, como se ha mencionado antes, rompe con el

estudio tradicional de la metáfora, limitado a un problema semántico, el cual era a su vez el eje central de la mayoría de las teorías anteriores. A diferencia de I.A. Richards, Max Black no posee el mismo interés en obtener un claro conocimiento y, por consiguiente, dominio del discurso y las partes que lo conforman; sus reflexiones no van dirigidas a la retórica pero sí al lenguaje, a todo aquello que en la filosofía tradicional se había dado por sentado, en especial sus usos y metodología. Él plantea su propuesta desde la pragmática, donde se ven los puntos en común de estos dos teóricos, así como en el análisis que hace de la metáfora a partir de la frase, de su significado como unidad, primando sobre la palabra. Max Black logra condensar mejor las propuestas de Richards que habían supuesto una revolución del pensamiento en torno a la metáfora y a la retórica, tomando como importante referencia sus definiciones destacando la *teoría de la interacción*; presentando una nueva terminología a partir de la cual define con mayor claridad la metáfora y su comportamiento, como se explica a continuación.

Max Black dedica en su libro *Models and Metaphors* un artículo a la metáfora llamado *Metaphor*, el cual tiene una gran influencia en los estudios posteriores sobre este tema y así como sobre el lenguaje en general “pues condensa de un modo que se podría llamar nuclear las tesis fundamentales de un análisis semántico de la metáfora a nivel de todo enunciado, para así explicar el cambio de sentido que se concentra en la palabra”.³⁵ Por otra parte, en un artículo de 1979, en el *Critical Inquiry*, titulado *How Metaphors Work: a Replay to Donald Davidson*, destacó la importancia y necesidad de “una adecuada selección de ejemplos: subrayó la tendencia de los investigadores que menospreciaban la metáfora al utilizar ejemplos manidos (“el hombre es un lobo”, “Julietta es el sol”) que se acomodaban con mayor facilidad a las teorías tradicionales (comparatistas y sustitucionalistas) y la propensión de los que exaltan la metáfora a usar metáforas literarias o poéticas, ejemplos sofisticados cuyo tratamiento teórico es mucho más difícil”.³⁶ Como solución al problema de la ejemplificación para sustentar su tesis Black recurre a ejemplos que le permiten analizar los enunciados metafóricos, partiendo de ellos para poder mostrar la metáfora en conjunto, tomando la frase como unidad; usa ejemplos que van desde expresiones cotidianas hasta frases literarias, los cuales estudia desde diferentes

35. Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 116.

36. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 60.

teorías para llegar a su propia propuesta. Estos ejemplos suponen el reto de consensuar la existencia de la metáfora en ellos, por lo que Black no los elige de manera fortuita; recurre a cada uno de ellos para explicar cualidades específicas tanto de su innovadora definición como las teorías e ideas anteriores que se tenían hasta entonces de la metáfora. La lista de ejemplos que expone es la siguiente:

1. “El presidente aguijó la discusión”.
2. “Una humosa pantalla de testigos”.
3. Una argumentadora melodía”.
4. “Voces de papel secante” (Henry James).
5. “Los pobres son los negros de Europa” (Chamfort).
6. “La luz no es sino la sombra de Dios” (Thomas Browne).
7. “Blancos niños que amo, confiados como pájaros,
que continuáis jugando entre las lenguas en ruinas”
(Auden).

Su búsqueda se dirige a la clara comprensión del funcionamiento de la metáfora, es por esto que sus ejemplos sirven también para exponer el funcionamiento de las teorías que la definen como un símil abreviado o una comparación, así como de las teorías que la entienden más como la sustitución de un término por otro. Sin llegar a extremos, estructura su definición en contraposición a las anteriores como se explica más adelante.

Max Black estudia la terminología expuesta por I.A. Richards en la que señala que el enunciado metafórico está compuesto por la interacción simultánea de dos ideas, “*tenor*” la idea subyacente, y “*vehículo*” la idea que prima sobre la primera; y se basa en estos términos para construir una nueva definición del enunciado metafórico, especificando con mayor claridad los elementos que lo componen. En primer lugar, como en el caso de Richards, se parte del enunciado como una unidad pero la diferencia radica en que para Black el peso recae en una palabra específica que hace que ese enunciado sea metafórico. Es así como explica

de forma sencilla tomando como ejemplo la oración “El presidente aguijó la discusión” para poner en evidencia el contraste que existe entre la palabra “aguijó” y el resto de la oración. En este ejemplo, “aguijó” tiene un sentido metafórico contrario al sentido literal de las otras palabras que la acompañan en la frase, es así como explica Black que, aunque se recurre a toda una oración ejemplar existe una palabra específica que atrae el interés. Trasladando esta reflexión a los ejemplos siguientes se puede ver como las palabras “humosa pantalla”, “argumentadora”, “papel secante” y “negros” atraen la atención dentro de la oración cambiando su sentido. Son mucho más complejos que las primeras oraciones los últimos ejemplos, pues requieren un análisis mayor del significado de las palabras que las componen para identificar su sentido literal o metafórico. Max Black recalca a partir de estos ejemplos como la metáfora es un enunciado compuesto por palabras o expresiones que son metafóricas y otras que no lo son y lo explica de este modo:

“En general cuando hablamos de una metáfora relativamente sencilla nos referimos a una oración –o expresión– en que se usan metafóricamente algunas palabras, en tanto que las demás se emplean de forma no metafórica: cuando se pretende construir una oración entera con palabras usadas metafóricamente el resultado es un proverbio, una alegoría o un acertijo, y no hay análisis preliminar de la metáfora que no pueda abarcar satisfactoriamente ni siquiera ejemplos tan manidos como “de noche todos los gatos son pardos”. En cuanto a los casos de simbolismo (en el sentido en el que el castillo de Kafka es un “símbolo”), también se requiere que se estudie por separado.”³⁷

37. Max Black, *op. cit.*, p. 38.

Una vez que ha podido identificar las partes que conforman el enunciado metafórico es posible resolver el vacío que había dejado Richards; empezando por la escala en la que se movían los enunciados literales y metafóricos en la terminología de “*tenor*” y “*vehículo*”, y siguiendo con la interacción de pensamientos o ideas, los cuales eran términos muy amplios que no permitían una clara identificación de la metáfora en los niveles de la escala. Max Black resuelve esta terminología al designar con el término “*foco*” la palabra que se usa metafóricamente que puede ser aislada del resto del enunciado, y asigna también el término “*marco*” al resto de la frase. Por consiguiente, en el primer ejemplo expuesto por Black “El presidente aguijó la discu-

sión “aguijó” es el “*foco*”, y las palabras que la acompañan son el “*marco*”. La metáfora está conformada entonces por la relación entre el “*foco*” y el “*marco*”, siendo determinante el “uso metafórico” del “*foco*”, así como su relación con el “*marco*”, dado que esa palabra que tiene un sentido metafórico en esa expresión podría entenderse de manera completamente diferente si fuera acompañada por otras palabras. Esta definición de Black destaca el valor positivo dado por Richards al enunciado metafórico, añadiendo la posibilidad de reconocer una dinámica y estructura más clara de la interacción de los elementos que la componen, manteniendo el enunciado vivo e indivisible y la metáfora *focalizada* en una palabra.

Esta nueva terminología no sólo permite ver a la metáfora como ideas y contextos presentes simultáneamente en un enunciado y *focalizados* en una palabra que es origen de esta interacción. Sino que la define como la acción conjunta del “*foco*” y el “*marco*” en el enunciado metafórico. A partir de esta definición, Max Black hace un estudio de los diferentes enfoques que se le han dado a la metáfora durante toda historia y lo hace basado en los ejemplos tomados del lenguaje ordinario, discursos y textos literarios, mencionados anteriormente. El primer análisis va orientado a lo que él denomina como *enfoque sustitutivo* de la metáfora; en el cual se considera que el enunciado metafórico puede ser sustituido por un enunciado literal. El uso metafórico de una expresión consistiría en el uso de una expresión en un sentido distinto del suyo propio y normal, y ello en un contexto que permitiría detectar y transformar del modo apropiado aquel sentido impropio o anormal.³⁸ Además, Black señala cómo este enfoque ha sido asumido con tanta fuerza que es la definición que recibe la metáfora de muchos autores, entre ellos la dada por el arzobispo Whately en su libro *The Elements of Rethoric* –como se pudo ver en el punto anterior–, o incluso la dada en el *Diccionario de Oxford*: “Metáfora: la figura de dicción en la que se transfiere un nombre o un término descriptivo o algún objeto distinto de aquel al que sea aplicable de modo propio, pero análogo a él; como ejemplo tenemos la expresión metafórica”³⁹. De este modo, aceptando el enfoque sustitutivo, la metáfora no es más que un rompecabezas a resolver por el lector, en el que reemplaza unas piezas por otras, un enunciado metafórico que se encuentra en el lugar de otro literal. Básicamente,

38. *Ibid.*, p. 42.

39. Oxford English Dictionary, citado en Max Black, *op. cit.*, p. 42.

esto no aporta nada nuevo al lenguaje, tampoco ofrece un conocimiento nuevo, ni desarrolla la imaginación, como señalaba Aristóteles acerca de la importancia de la metáfora y su valor cognoscitivo.

Black plantea otro problema a partir de la aceptación de este enfoque, y es qué sucede con los enunciados o frases hechas que no pueden ser sustituidos por una expresión literal, y es el caso en el que la metáfora llena los vacíos del lenguaje, del vocabulario literal. Enfocada de este modo, se convierte en una especie de *catecresis*, que define como el uso de un vocablo en un sentido nuevo con objeto de rellenar una laguna del vocabulario (es poner un sentido nuevo en voces viejas). Es más si la catecresis se pone al servicio de una necesidad genuina, el nuevo sentido que así se introduce pasa a formar parte del sentido *literal*: “naranja” pudo haberse aplicado originariamente al color por catecresis, pero tal palabra conviene ahora a éste con la misma “propiedad” (e igual ausencia de metáfora) que al fruto.⁴⁰ La metáfora entonces deja de existir como tal, porque de un modo u otro puede ser sustituida por una expresión literal, su único valor es ser un adorno del discurso, un entretenimiento para el lector o para el oyente, que busca relacionar esa expresión metafórica con su correspondiente literal, como un juego que en realidad no le aporta nada nuevo, ninguna información, ni aprendizaje, sólo el placer del descubrimiento de las relaciones entre expresiones.

Otro análisis propuesto por Black es el *enfoque comparativo* de la metáfora, que parte por entender el enunciado metafórico como una analogía o semejanza subyacente. Este enfoque puede verse en un principio como un caso del *enfoque sustitutivo* al plantear que el enunciado metafórico puede ser sustituido por una comparación literal que sea equivalente. Sin embargo, este enfoque lo plantea Max Black de forma independiente porque, como se ha visto en las definiciones explicadas anteriormente en esta investigación, una de las razones de la metáfora es la analogía o semejanza, por lo que toma como referencia las definiciones que como tal la presentan. A esto se añade que I.A. Richards ve en su definición el valor de hallar semejanzas entre las ideas y pensamientos que se relacionaban a través de la metáfora; pero yendo a los planteamientos vistos anteriormente en Aristóteles, la relación entre metáfora y comparación es mucho más compleja que el mero hecho

40. Max Black, *op. cit.*, p. 43.

de hallar la semejanza, o descubrir la analogía y sustituirla por un enunciado literal.

Black se opone al *enfoque comparativo* al analizar el uso de la figura metafórica a través de la semejanza y la analogía, señalando el vacío de estas expresiones especialmente por su falta de eficacia, indicando también que la semejanza estaría dada desde el inicio por lo que, al lector, no le aportaría nada nuevo, sería sólo descubrir la relación sin más novedad. El enunciado metafórico en realidad, como señala Black, “no es ningún sustituto de una comparación en toda regla ni de ningún enunciado literal, sino que posee una capacidad y un rendimiento propios y peculiares”.⁴¹ La semejanza es una noción vaga, y su interpretación se puede establecer a diferentes niveles, respondiendo a parámetros subjetivos. Es por esto que, en el caso de encontrar parecidos literales al enunciado metafórico, la metáfora crea la semejanza, algo más esclarecedor que pensar en que ésta existiera antes.

41. *Ibid.*, p. 47.

Tras denominar y estudiar los mecanismos de los enfoques *sustitutivo* y *comparativo*, desglosando sus características Black pasa a denominar el *enfoque interactivo*, el cual considera libre de los principales defectos de los dos enfoques anteriores. Para llegar a su nuevo enfoque toma como referencia las aportaciones de I.A. Richards y su teoría de la interacción:

“Por formularlo del modo más sencillo: cuando utilizamos una metáfora tenemos dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea y apoyados por una sola palabra o frase, cuyo significado es una resultante de su interacción.”⁴²

42. I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetorics*, citado en Max Black, *op. cit.*, p. 48.

Al tomar como origen esta definición empieza el aporte de Black, adentrándose a explicar el funcionamiento de la interacción, a partir también de la nueva terminología que se ha dado anteriormente. Para explicar la metáfora desde el *enfoque interactivo*, propone el uso de los ejemplos mirando a la “metáfora como un filtro”, y utilizando como ejemplo para explicar su funcionamiento la afirmación: “El hombre es un lobo”. En primer lugar indica que para que esta afirmación sea enunciado metafórico y tenga el aporte de significado que se espera, el lector debe tener un conocimiento del término “lobo”, palabra que ejerce de “foco”, pero no tanto en su significación lexical ordinaria, es decir, tomada del diccionario, sino un conocimiento de lo que

Black define como *sistema de tópicos que la acompañan*, que son un “*sistema de lugares comunes asociados*”, que en sí no se refieren a la definición experta del término, en este caso el lobo, sino de las ideas que lo engloban. Black añade:

“Lo importante para la eficacia de la metáfora no es que los lugares comunes sean verdaderos, sino que se evocuen presta y espontáneamente (y por ello una metáfora que funciona en una sociedad puede resultar disparatada en otra: las personas para las que los lobos son encarnaciones de los difuntos darán al enunciado “El hombre es un lobo” una interpretación diferente a aquella que estoy dando por supuesta aquí).⁴³

43. Max Black, *op. cit.*, p. 50.

De este modo, el ejercicio que plantea Black es la *evocación* de los lugares comunes de un término, ejerciendo al mismo tiempo de filtro, porque la metáfora “lobo” lleva a un sistema de ideas de las cuales destaca unos tópicos del lobo y oculta otros, asociando dichos términos al “*marco*” del enunciado, en este caso el hombre. Por lo que entran en juego cuales son las características humanas, los tópicos de hombre, que se relacionan con los señalados del lobo. Por lo tanto:

“(...) los lugares comunes relacionados, quedarán destacados y los que no sean susceptibles quedarán rechazados al fondo – la metáfora del lobo suprime ciertos detalles y acentúa otros: dicho brevemente, organiza nuestra la visión del hombre”.⁴⁴

44. *Ibid.*, p. 51.

Max Black logra un gran avance en el estudio de la metáfora con este nuevo orden dado por el *enfoque interactivo*, aplicado a través de una novedosa terminología que permite determinar el funcionamiento del enunciado metafórico, identificando el “*foco*” y el “*marco*”, y de este modo la manera en que interactúan los lugares comunes, al destacar y ocultar algunos de sus aspectos según se aplique el filtro de la metáfora. Comparado a los enfoques *sustitutivo* y *comparativo* el nuevo enfoque expuesto por Black ofrece otra característica y es que no puede ser traducido al lenguaje literal dado que el enunciado metafórico es en sí una unidad de significación, no puede ser traducido palabra por palabra, al igual que sucedería si se buscará esta traducción a otro idioma, es necesario trasladar toda la significación. Por lo tanto, su equivalencia literal podría ser en realidad varios enunciados que explicaran el significado de la metáfora, un ejercicio que restaría eficacia, y

carecería de la fuerza creadora e informativa del enunciado original. La pérdida indicada es de carácter cognoscitivo debido que el enunciado literal no penetra en el conocimiento del lector como lo hace la metáfora, pues ella da al hombre armas para indagar en su pensamiento y ampliar el conocimiento.

Black termina su artículo sobre la metáfora con una reflexión que, dados los diferentes postulados tratados en esta investigación, vale la pena destacar:

“No cabe duda que las metáforas son peligrosas, y acaso especialmente en la filosofía; más toda prohibición de su empleo constituiría una restricción arbitraria y perjudicial de nuestra capacidad de indagación.”⁴⁵

45. *Ibid.*, p. 56.

1.3. Sistema conceptual y estructura metafórica

George Lakoff y Mark Johnson

El alcance de la metáfora, como se ha visto en los puntos anteriores, alcanza diferentes niveles, y la presencia del fenómeno metafórico forma parte de las reflexiones en torno al lenguaje, y de los procesos de comunicación y de aprendizaje del hombre. Es más, en algunas teorías sin el dominio de la metáfora es imposible comprender el funcionamiento del lenguaje. No obstante, en el otro extremo existen teorías que por el contrario no ven en la metáfora más que un elemento menor, cuyas funciones no van más allá del ornamento del discurso. Pero, como se pudo ver desde Aristóteles, la importancia que tiene la metáfora es la extensión y constitución del conocimiento del hombre. Por otra parte, como señala Nietzsche, la metáfora forma parte del origen mismo del lenguaje, y está presente en las funciones semánticas esenciales, e incluso determina la manera en que el hombre conoce y denomina su realidad. Hasta este momento las teorías se habían presentado de una forma fragmentada, aunque todas comparten un hilo conector, cada autor reflexionaba en torno al lenguaje de una forma que no permitía acercarse a una teoría más cercana a lo cotidiano. En esa línea entran con gran fuerza a finales del siglo XX las teorías propuestas por Mark Johnson y George Lakoff que, tomando como punto de partida la presencia de la metáfora en el lenguaje cotidiano, proponen un terreno de investigación nuevo, que permite además ser común a filósofos y lingüistas, partiendo también de la ciencia cognitiva.

Lakoff y Johnson arriesgan una teoría sobre la metáfora que parte de su preocupación por entender el funcionamiento del lenguaje y como se experimenta en la vida cotidiana. Su bibliografía es muy amplia, y de su primer libro en común *Metáforas de la vida cotidiana*, publicado en 1980 –el cual se analiza a continuación–, parten otros textos girando en torno a estos temas, algunos que se han

desarrollado de forma independiente, y otros también en colaboración con otros autores, siempre manteniendo la misma línea de investigación. Vale la pena destacar uno de los títulos más recientes de Lakoff y Johnson, *Philosophy in the flesh*, publicado en 1999. El cual es especialmente interesante por como analiza toda la tradición de la filosofía occidental desde el punto de vista de la metáfora, enlazándola con sus teorías neurales del lenguaje.

1.3.1. Sistemas y conceptos metafóricos

Lakoff y Johnson plantean en *Metáforas de la vida cotidiana* un modelo dialéctico en el que la experiencia y los campos metafóricos del lenguaje se generan y modifican en un enfrentamiento continuo.

Las aportaciones de estos dos autores confluyen en dos ejes principales que estructuran su planteamiento:

1. Las metáforas impregnan el lenguaje cotidiano formando una red compleja e interrelacionada para la que tienen pertinencia tanto en las creaciones más nuevas como en las “fossilizaciones” (refiriéndose a las metáforas muertas).
2. La existencia de esta red afecta a las representaciones internas, a la visión del mundo que tiene el hablante.

En su propuesta desarrollan tres tipos de conceptos metafóricos, que corresponden a tres áreas de experiencia básica que permiten comprender otras experiencias en sus términos. Estas áreas representan totalidades estructuradas y recurrentes de la experiencia humana, y reciben el nombre de *tipos naturales de experiencia*. Cada uno de estos conceptos metafóricos funciona con una sistematicidad y va relacionando de una forma más global las expresiones metafóricas. Estos conceptos son:

- Metáforas de orientación (arriba/abajo)
- Metáforas ontológicas (entidad/substancia/contenedor)
- Metáforas estructurales. (Ej. EL TRABAJO ES UN RECURSO/ LA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA).

Pero estos conceptos metafóricos están condicionados por la cultura y la lengua específicas en las que se desarrollan. Al hablar de *los conceptos mediante los que vivimos* se reconoce el papel que tiene la metáfora en la vida cotidiana, y cómo no solamente es parte del lenguaje sino también del pensamiento y la acción, haciendo hincapié en el carácter metafórico del sistema conceptual ordinario, por medio del cual se piensa y actúa. Es así como la esencia de la metáfora que es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra forma una estructura que determina los conceptos, las acciones y por último el lenguaje. Por lo tanto, el lenguaje se estructura metafóricamente y las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles porque son metáforas en el sistema conceptual de la persona.

1.3.2. Metáforas *orientacionales*, metáforas *ontológicas* y metáforas *estructurales*

Lakoff y Johnson destacan cómo los conceptos fundamentales sobre los cuales el hombre basa las relaciones con su entorno responden a conceptos metafóricos. Aunque las metáforas puedan variar de una cultura a otra, su presencia no es arbitraria y parten inicialmente a la relación física que tiene el hombre con su ambiente, y luego de sus experiencias sociales y culturales.

Es así como se presentan tres grandes grupos de conceptos metafóricos. Las metáforas *orientacionales* están definidas por la relaciones espaciales del hombre. Las metáforas *ontológicas* asocian actividades, emociones e ideas con sustancias. Las metáforas *estructurales* se conforman por la relación de conceptos metafóricos como lo son las metáforas orientacionales y ontológicas, lo que permite estructurar conceptos en términos de otros.

Las metáforas orientacionales no poseen la globalidad de las metáforas estructurales, aunque están estrechamente vinculadas con la relación que tiene el hombre con el espacio, la forma en que se mueve y actúa, además están determinadas por la cultura. De este modo, las metáforas orientacionales pueden variar de una cultura a otra. Estas metáforas organizan un sistema general de conceptos en relación con otro sistema global. La mayoría de ellas tienen que ver con la orientación espacial:

- ARRIBA/ ABAJO
- DENTRO/ FUERA
- ADELANTE/ ATRÁS
- PROFUNDO/ SUPERFICIAL
- CENTRAL/ PERIFÉRICO

La experiencia de los objetos físicos y de las sustancias proporciona una base adicional para la comprensión más allá de la mera orientación. Es de esta experiencia que se estructuran las metáforas ontológicas (sustancia y entidad). Entender las experiencias en términos de objetos y sustancias permite elegir partes de la experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme.

Las metáforas orientacionales y ontológicas pueden ser aplicadas o utilizadas en una gama limitada de propósitos, por ejemplo referirse, cuantificar, ubicar, entre otros. No obstante, las metáforas ontológicas pueden ser mucho más elaboradas, como es el caso de LA MENTE COMO ENTIDAD. La cual permite tener expresiones metafóricas como “la mente es una máquina”, o “la mente es un objeto frágil”, que pueden ser desarrolladas ampliamente.

Dentro de las metáforas ontológicas se puede hablar también de personificación, lo que significa considerar algo que no es humano como humano. Cada personificación es distinta según los aspectos de la gente que son escogidos. De este modo se puede entender un objeto como amigo, padre, hermano, protector, amante o adversario, como sucede en el ejemplo propuesto en el que se presenta LA INFLACIÓN COMO ADVERSARIO, a la cual hay que vencer.

Bajo un mismo concepto metafórico se pueden tener expresiones metafóricas que son opuestas o que no pueden ser comprendidas en un mismo concepto. En general los conceptos metafóricos no se definen en términos de imágenes concretas como volar, deslizarse, bajar o correr calle abajo, sino en términos de categorías más generales como pasar, lo que conlleva una coherencia entre los conceptos metafóricos. Por ejemplo, en EL TIEMPO ES UN

OBJETO QUE SE MUEVE, el movimiento puede entenderse de muchas maneras, el tiempo vuela, el tiempo corre, el tiempo se detiene.

Las metáforas estructurales permiten mucho más que orientar conceptos, referirse a ellos, cuantificarlos, como sucede en las metáforas orientacionales y ontológicas. Con ellas es posible utilizar un concepto muy estructurado y claramente delineado para configurar otro. Creando correlaciones sistemáticas dentro de las propias experiencias naturales, y ampliando la construcción de metáforas dentro de un sistema conceptual personal para construirlas dentro del sistema cultural en el que vive la persona.

La coherencia de la metáfora estructural implica el ser capaz de imponer la estructura multidimensional de la parte del concepto metafórico sobre la estructura correspondiente del primer concepto. Esto se ve claramente en el ejemplo de LA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA, porque es necesario entender cuál es la estructura de la conversación y en qué momento deja de serlo para convertirse en discusión y reconocer en esta la estructura de la guerra.

La congruencia de los conceptos metafóricos es fundamental, es lo que permite la clara construcción de las metáforas, poder entender y organizar las expresiones y las experiencias que los conforman. Pero todas estas metáforas pertenecen y se estructuran dentro del sistema conceptual ordinario de la cultura.

1.3.3. Metáforas vivas y muertas

Tanto las estructuras metafóricas como los conceptos metafóricos expuestos por Lakoff y Johnson responden a metáforas convencionales. Metáforas que se han convertido en expresiones comunes dentro de un colectivo. Esto no resta su fuerza como metáfora, pero su función dinámica e imaginativa se ve menguada por lo obvio que pueda parecer la relación. La convencionalidad de una metáfora no la convierte necesariamente en una metáfora muerta. Las metáforas muertas o *catecrexis* son aquellas que pueden pasar por homónimas, palabras distintas que comparten la misma forma. Las metáforas muertas aunque no generan un proceso de estructuración ni de relación, si forman parte de

la configuración del sistema conceptual de cada cultura y por lo tanto son determinantes en la construcción de nuevas metáforas.

Las nuevas metáforas, imaginativas y creativas, tienen como en el caso de las metáforas convencionales la experiencia como punto de referencia. Pero su novedad radica en que, aunque parten de la experiencia, le da una nueva significación. Las experiencias adquieren un nuevo valor gracias a las metáforas nuevas. Además, aunque relacionen conceptos que hacen parte del sistema conceptual convencional, estas relaciones son novedosas y requieren de la imaginación para su comprensión. Estos nuevos conceptos metafóricos enlazan distintas metáforas que enriquecen sus interpretaciones y variaciones, generando nuevas metáforas.

Lakoff y Johnson explican esta generación de conceptos metafóricos con “El amor es una obra de arte en colaboración”, asociando a este concepto otras metáforas como “el amor es trabajo”, o “el amor requiere creatividad”. Con ello presenta una coherencia en la relación de los conceptos y en la dinámica de la metáfora, pero al ser una metáfora nueva –hecho que también puede ocurrir con las metáforas convencionales–, la forma en que es entendida puede variar según la persona que entre en contacto con ella. Aunque su base esté en sistemas conceptuales convencionales, éstas no llegan de la misma manera a todos los individuos. No todos ven una obra de arte, o lo que ésta significa, del mismo modo, lo que entienden por “obra de arte en colaboración” será lo que para ellos signifique la palabra amor.

La metáfora puede describir la realidad, asociada a los conceptos de experiencia, del entorno social, y a la influencia del entorno físico. Los conceptos metafóricos responden a los aspectos culturales, y cada cultura tiene su propio sistema conceptual. Por lo que una metáfora nueva, que permite dar otra lectura a las experiencias individuales, tiene distintos conceptos asociados, determinados por la cultura y su propio sistema conceptual. Esto hace que la metáfora sea aún más amplia y dé así mayores posibilidades creativas. De esta misma forma una metáfora que es convencional dentro de una cultura, puede ser una metáfora nueva en otra, debido a la diferencia de sistemas conceptuales que puedan tener ambas, e incluso puede que no sea entendida aunque parezca evidente en su cultura de origen.

1.3.4. Destacar y Ocultar

En su investigación, Lakoff y Johnson resaltan cómo el sistema que define los conceptos metafóricos se rige por dos principios básicos, estos son destacar y ocultar. Para poder comprender un concepto metafórico se está haciendo una concentración en el mismo, mientras que este impide la concentración en otros aspectos.

La estructuración metafórica no es total, solamente parcial, debido a que se destacan aspectos puntuales del concepto. Si no fuera así, un concepto sería en realidad uno distinto, y no meramente entendido en términos de otro. Por lo tanto cuando se dice que un concepto está estructurado por una metáfora, se está afirmando que su estructuración es parcial y que su ampliación o extensión sólo puede ser orientada hacia un sentido específico y no otro.

1.3.5. Metonimia

Para Lakoff y Johnson la metonimia, al igual que la metáfora, no es sólo una figura retórica o poética, ni un mero elemento del lenguaje, sino que forma parte también de los procesos a través de los cuales el hombre comprende su entorno. La metonimia posee características diferentes a la metáfora que radican principalmente en su funcionamiento referencial, dado que permite sustituir una entidad por otra. No obstante, podría confundirse con la metáfora, debido a que, básicamente, lo que se hace es comprender un concepto en términos de otro. La principal diferencia radica en que la metonimia se refiere a una entidad específica y existente. Además, Lakoff y Johnson incluyen la sinécdoque –la parte por el todo– como una metonimia especial.

Los conceptos metonímicos, al igual que los metafóricos, están presentes y activos dentro de la cultura. Funcionando sistemáticamente también, determinan y organizan la manera en que el hombre establece las relaciones de conceptos, partiendo de la relación de una y otra cosa. Lakoff y Johnson exponen varios ejemplos representativos de conceptos metonímicos a partir de los cuales explican estas ideas:

- LA PARTE POR EL TODO

- ¡Trae tu *trasero* aquí!

- EL PRODUCTOR POR EL PRODUCTO
 - Tiene un *Picasso* en su estudio.

- EL OBJETO USADO POR EL USUARIO
 - Los *autobuses* están el huelga.

- EL CONTROLADOR POR EL CONTROLADO
 - *Nixon* bombardeó Hanoi.

- UNA INSTITUCIÓN POR LA GENTE RESPONSABLE
 - No apruebo las acciones del *gobierno*.

- EL LUGAR POR LA INSTITUCIÓN
 - La *Casa Blanca* no dice nada.

- EL LUGAR POR EL ACONTECIMIENTO
 - No permitamos que Tailandia se convierta en otro *Vietnam*.

Estos ejemplos no son elegidos al azar, para los autores son conceptos metonímicos a partir de los cuales, dentro de la cultura en la que se presentan, determinan el pensamiento y las acciones de las personas. Las relaciones que se plantean van más allá de la mera expresión, Nixon es señalado como el responsable del bombardeo aunque no haya sido una acción solitaria. Hablar de un *Picasso* implica mucho más que la obra en sí, habla de su valor artístico, cultural e incluso monetario, de lo que Pablo Picasso representa, y de la actitud de reverencia que hay frente a él y su trabajo.

De este modo, tanto los conceptos metafóricos como los metonímicos nacen de las experiencias del hombre con su realidad, su entorno y su cultura. Algo que se hace más evidente en el caso de la metonimia debido en gran parte por la claridad de la relación entre los elementos, en la que existe una asociación directa.

Lakoff y Johnson hacen también referencia a cómo la metonimia es determinante en el simbolismo cultural y religioso, dando como ejemplo la Paloma por el Espíritu Santo en la religión cristiana. Esta asociación no es nada fortuita, teniendo en cuenta la concepción de la paloma en la cultura occidental. La paloma es un ave que habita en el cielo y que lo surca con gracia, por lo que pasa a ser

metonimia del Cielo, y al posarse suavemente en la tierra representan al Espíritu Santo. A esta reflexión añaden:

“Los sistemas conceptuales de las culturas y las religiones son de naturaleza metafórica. Las metonimias simbólicas son eslabones críticos entre la experiencia cotidiana y los sistemas metafóricos coherentes que caracterizan las religiones y las culturas. Las metonimias simbólicas que se basan en nuestra experiencia física son un medio esencial de comprender los conceptos religiosos y culturales.”⁴⁶

46. George Lakoff y Mark Johnson,
Metáforas de la vida cotidiana,
Editorial Cátedra, Madrid, 2001,
p.78.

2

Imagen fotográfica

2. Imagen fotográfica

2.1. Definición de imagen fotográfica

2.1.1. Imagen fotográfica y realidad

2.1.2. Imagen fotográfica y la búsqueda de un lenguaje propio

2.1.2.1. Lenguaje propio y codificación

2.1.2.2. Más allá del código.

Punctum y studium

2.1.2.3. La trascendencia del referente

2.2. Retórica de la Imagen Fotográfica

2.2.1. Aspectos denotados en la imagen fotográfica

2.2.1.1. Sintaxis de la imagen fotográfica

2.2.1.2. Campo y Cuadro

2.2.1.3. El soporte

2.2.1.4. La técnica

2.2.2. Aspectos connotados en la imagen fotográfica

2.2.2.1. El contexto

2.2.2.2. Estadios de imagen fotográfica y sus contextos

2.2.2.3. La mirada

2.1. Definición de imagen fotográfica

Lejos de plantear una nueva teoría en torno a la definición de imagen fotográfica o un recorrido histórico sobre la misma, lo que se busca en este capítulo es aunar criterios que ayuden entender su definición, con el fin de hacer posible en los capítulos siguientes el reconocimiento de las estructuras y nuevas maneras de entender la imagen fotográfica que se proponen en esta investigación. Son muchos los términos, conceptos y teorías asociados a la fotografía, algunos orientados a definir el motivo de su invención, su historia y evolución, otros se centran más en los aspectos técnicos y científicos –dispositivos, óptica, soportes, entre otros–. Por otra parte, otros se orientan más a la teoría de los procesos de comunicación presentes en la fotografía, buscando un lenguaje propio, investigando sus posibles interpretaciones y significados desde diferentes miradas como lo son la sociología, la semiótica o la retórica, entre otras. Por lo tanto, siendo un terreno tan amplio y con el fin de alcanzar una mayor claridad sobre los conceptos y términos que se tienen como referentes en esta investigación es importante precisarlos.

Para comenzar, se habla aquí de imagen fotográfica y no de fotografía como término general, esta primera precisión es fundamental, dado que son objeto de estudio tanto su significación como aquellas teorías que reflexionan en torno a un lenguaje propio de la imagen fotográfica. La segunda precisión, aunque pueda parecer evidente, es hablar de “fotográfica”, pues no se trata aquí de la imagen en general, sino de una imagen con unas características específicas que responden a los aspectos físicos de su construcción y evolución. Recordando su etimología: *foto* viene del griego y significa: luz y *grafía*, de origen griego también, significa escribir. Básicamente es: *luz* reflejada de un objeto y *escrita* por ella misma en algún tipo de soporte. Este proceso se determina por los elementos tecnológicos

implicados, además, su evolución también es crucial en la manera de ver, entender y construir las imágenes desde el mismo instante en el que es descubierta la fotografía. De este modo, el vasto terreno de investigación de la fotografía se reduce a dos grandes grupos de estudio que, como se puede ver posteriormente, mantienen una estrecha relación; el primero, haciendo alusión a lo material, se compone de los elementos físicos implicados como son: soporte, técnica y dispositivo. El segundo grupo abarca los aspectos pragmáticos de la imagen fotográfica: significación, mensaje visual, códigos, signos, lenguaje, interpretación, entre otros.

Alcanzar una claridad acerca de los conceptos que se estudian en esta investigación tiene también como objetivo poder determinar la relación que existe entre imagen fotográfica y realidad. Un vínculo que, desde los inicios de la fotografía y a grandes rasgos, tiene su origen en la necesidad y búsqueda del hombre por fijar en un soporte la imagen reflejada de la realidad. Una búsqueda aún más primaria, que conlleva la necesidad del hombre por alcanzar “la verdad”. Por consiguiente, esa realidad fijada es considerada “lo verdadero”. Esta consideración dota al acto fotográfico de cualidades únicas, entre ellas destaca la idea de haber conseguido la liberación de la subjetividad, hasta entonces presente en las artes utilizadas para representar de la manera más fiel dicha realidad. Esta cualidad de objetividad es atribuida a que la imagen obtenida es resultado de un proceso mecánico. Aún así, el principio de la veracidad de la fotografía responde más a una cuestión cultural que a una cuestión técnica o mecánica, dado que son muchos los elementos que intervienen en el proceso de creación de una imagen fotográfica y que son apartados de la mente del observador en el momento que reconoce a la imagen como “hecho veraz”; aspectos que son enteramente decididos por el autor, como los aspectos técnicos: el tipo de cámara, la lente, si es digital o analógica, el soporte o los tiempos de exposición, entre otros. Así como también, su mirada y el contexto, que son aspectos connotados que también están presentes en la imagen.

Además de entender cómo se construye la imagen fotográfica, los procesos históricos y las relaciones sociales y culturales determinantes de la fotografía, es necesario en esta investigación tener en cuenta las teorías orientadas

a definir la ontología de la imagen fotográfica, es decir, definir su esencia, su identidad y, por consiguiente, dirigidas a establecer un discurso propio de la fotografía. Estas teorías tienen su origen en la semiótica, entendiendo la fotografía como lenguaje, enmarcada en un proceso de comunicación, inmersa en los procesos que intervienen en la manera en que el hombre conoce e interpreta el mundo que le rodea. Algunas teorías buscan condensar su carácter al sistema de signos y otras, a partir de esta definición, proponer nuevos sistemas para su entendimiento. La primera referencia para poder abordar los estudios teóricos se toma de las aportaciones de Ferdinand de Saussure, quien define a finales del siglo XIX una ciencia específica para el estudio del signo, a la que llama semiología. Siguiendo el camino, se toman también como referencia los postulados de la semiótica de Charles S. Peirce para llegar a hablar del *signo fotográfico*, cuya naturaleza se estudia desde la sintaxis, la semántica y la pragmática. Tanto la propuesta semiológica de Saussure, como la semiótica de Peirce, han sido el origen de postulados fundamentales para el estudio de la imagen fotográfica, propuestos por corrientes de pensamiento muy diversas.

Los estudios de Saussure reconocen el lenguaje como un sistema conformado por la relación, la conexión, entre los signos que lo conforman. En su definición de *signo lingüístico* reconoce dos partes: el *significante* que es la imagen acústica, es la parte material del signo que permite además nombrarlo, y el *significado* es la imagen que se forma en la mente, es el concepto. Ambos elementos componen la unidad, pero establecida también por un sistema de división que impregna las definiciones de Saussure al proponer no sólo esta sino otras dicotomías, que trascenderán a las demás teorías posteriores. El sistema propuesto por Saussure es un sistema cerrado, el cual definido posteriormente como estructura, a partir de la cual se diferencian y especifican los elementos del lenguaje, así como se establecen los vínculos entre ellos. A grandes rasgos, estos postulados determinan el *estructuralismo lingüístico*, y son el punto de partida de las corrientes de pensamiento que, aplicando dichas aportaciones a otros ámbitos de las ciencias humanas, principalmente a la antropología, fundamentan el Estructuralismo. El pensamiento estructuralista se expande a mediados del siglo XX, llegando a diferentes niveles de complejidad, debido a las interpretaciones de sus

principios y, por consiguiente, la evolución de sus teorías tanto en Europa como en Estados Unidos. Roland Barthes, seguidor de estas corrientes, toma como referencia directa la semiología de Saussure, desarrollando sus propias aportaciones sobre el tema, interesado por entender a través del lenguaje y su codificación las diferentes expresiones culturales. Sus investigaciones lo llevan al estudio de la imagen y, por consiguiente, al estudio de la imagen fotográfica. De este modo, Barthes señala un discurso propio de la fotografía, propone una retórica de la imagen fotográfica y unos criterios que se corresponden con las dicotomías de Saussure al proponer el análisis de la imagen a partir de lo que él define como aspectos denotados y connotados. Esta diferenciación de términos es la base teórica de muchos de los estudios de la imagen que se manifiestan a partir de finales la década de los 70, en los que se ven también reflejados sus aportes Post-estructuralistas y que, asimismo, son una influencia en esta investigación.

Por otro lado, es de gran importancia la clasificación de signos visuales propuesta por Peirce –la cual es determinante en la proyección del estudio y la interpretación de la imagen fotográfica–, y se aborda teniendo en cuenta las tres categorías determinadas por la relación del signo con el referente. De este modo, en primer lugar se encuentra el *ícono*, el cual tiene una relación directa con el objeto representado, una relación de semejanza o de imitación. En segundo lugar, se encuentra el *índice* o *índice* en el cual el signo mantiene una conexión física con el referente, una contigüidad, como es el caso de una huella. Por último, la tercera categoría propuesta por Peirce es el *símbolo* en el que la relación es arbitraria, un resultado de la costumbre, es decir, convencional. Philippe Dubois, toma como referencia las categorías del signo de Peirce, y a partir de ellas propone un nuevo estudio teórico-estético, basado en la fotografía como índice, como huella de la realidad. Lo que supuso una ruptura con la idea de la imagen fotográfica como representación de la realidad (ícono), así como también una evolución de la idea de la fotografía como transformación de lo que se entiende por real, una transformación que pasa por la interpretación y codificación de la realidad y, por consiguiente, de la imagen fotográfica. Estos avances son muy valiosos para esta investigación, en especial para comprender la naturaleza de la imagen fotográfica.

Aunque hablar de la historia de la fotografía no es uno de los objetivos de la investigación, sí es necesario tener presente la evolución histórica que ha tenido desde que Niépce y Daguerre, cada uno con motivaciones diferentes, consiguieron a principios del siglo XIX un objetivo común, que llevaba fraguándose muchos siglos: “fijar las imágenes de la *camera obscura*”⁴⁷. También es indispensable precisar a qué historia de la fotografía se hace referencia en este estudio, algo que supone un reto en sí, dado que, como señala Régis Durand⁴⁸, existen grandes dificultades para determinar un solo origen y una sola historia de la fotografía. Son muchos los autores que han ido en su búsqueda siguiendo caminos diversos, algunos centrandos sus estudios en la evolución técnica, el dispositivo, los soportes; otros, más interesados en las funciones, usos y géneros de la fotografía, dirigen sus investigaciones a esos campos. Esto ha provocado la fragmentación de la historia que, aunque quiera llegara una plena autonomía, no puede romper los vínculos que tiene con la técnica; vínculos marcados en su origen por la industrialización y que continúan siendo determinantes no sólo en la era post-industrial, sino lo siguen siendo ahora con mayor fuerza debido a los veloces avances tecnológicos en plena era digital.

Dentro de los estudios históricos que tienen origen en la evolución técnica destacan los propuestos por Walter Benjamin que, preocupado por la ausencia de una mirada retrospectiva de la fotografía, a comienzos de los años 30 en una *Pequeña Historia de la Fotografía*⁴⁹ reflexiona acerca del veloz desarrollo que experimenta durante el primer siglo de su existencia. Un desarrollo marcado por la fruición de ver cómo las invenciones se solapaban una tras otra en medio del auge de la industrialización. La reflexión de Benjamin llegaba en la madurez de la fotografía como una propuesta innovadora, pues los estudios teóricos anteriores habían sido muy rudimentarios y la falta de profundidad de los reiterados debates del siglo XIX en torno a la fotografía se habían agotado enfrentando técnica y arte sin llegar a ninguna conclusión válida. En su texto es consciente de la importancia de ver la historia de la fotografía como parte de un todo, toma como punto de partida la técnica fotográfica para llegar a un análisis teórico y filosófico sobre la fotografía, señalando su propia evolución y la transformación que provocó en la sociedad.

47. Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 21.

48. Régis Durand, *El tiempo de la imagen; Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p. 11.

49. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 21.

A finales de los años 70 las investigaciones sobre la historia de la fotografía basadas en los usos y las funciones de la imagen fotográfica toman mayor fuerza. Para entonces, las teorías sociológicas y semióticas se eran ya un importante referente que dotaba de nuevos términos y miradas a la historia de la fotografía. Las valiosas aportaciones de Saussure y Peirce, así como los estudios sociales, toman una nueva dimensión en este periodo, especialmente en Francia y Estados Unidos donde surgen las principales teorías, generando diferentes corrientes, escuelas y aplicaciones de los conceptos propuestos. Como son, por un lado, de los estudios de Roland Barthes, antes mencionado, en los que propone una retórica propia de la imagen fotográfica⁵⁰; o por otro, el recorrido que realiza Philippe Dubois de la verosimilitud al índice en su libro *El acto Fotográfico*. Lo que es, según plantea Régis Durand, “Una reconstrucción *transhistórica* de una estética fotográfica”⁵¹. Destacan también los aportes de autores como Pierre Bordieu, que desde la sociología expone un nuevo escenario para el estudio de la fotografía, así como de los comportamientos sociales frente a la cultura y el arte donde se encuentre presente. Sus estudios –realizados en colaboración con otros autores– reunidos en el libro *Un arte medio*, proporcionan una nueva perspectiva para reconocer el valor simbólico de la fotografía, la significación de los usos y funciones en los diferentes periodos históricos, así como su implicación en el desarrollo de los diversos grupos sociales o artísticos. En una línea similar se encuentra otro importante referente: *Sobre la fotografía*⁵² de Susan Sontag. Una recopilación de ensayos en los que ella reflexiona profundamente acerca de la significación y la historia de la fotografía, en una sociedad en la que las imágenes fotográficas son omnipresentes.

Siguiendo la línea de los usos y funciones de la imagen fotográfica para desentrañar su historia, se encuentran también aquellas que buscan definir los géneros fotográficos y, por lo tanto, proponen estudios específicos sobre el origen o la evolución de la fotografía como arte, documento social, prensa o, incluso, como parte de la memoria de un colectivo, una región o un país, entre otros. Al igual que aquellos que van tras una historia de la técnica fotográfica, este grupo de investigaciones no proporciona unidad a la historia, dadas las infinitas posibilidades que presenta. Aunque si apuntan directrices que pueden ser seguidas en diferentes sentidos para aproximarse a una visión

50. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, 2009.

51. Régis Durand, *op. cit.*, p. 52.

52. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996.

más general de la historia de la fotografía. Jean-Claude Lemagny y André Rouillé se propusieron en su *Historia de la fotografía*⁵³ llegar a esa unidad a través de una historia que fuera realmente propia, en la que se vieran relacionados los aspectos técnicos con la estética fotográfica, ya que es necesario entrelazarlos para lograr una unión de criterios; sin olvidar todo aquello que rodea a la fotografía en cada momento, pues todo la nutre en su constante crecimiento. Analizando como se extiende la fotografía, consolidando su autonomía, teniendo presentes sus diferentes funciones sociales, sirviendo de documento científico y de autenticidad cuando es preciso, pero también, como señalan los autores, la existencia de “la fotografía creativa” como desarrollo de la imaginación y la ilusión en el plano artístico. De este modo, en su recorrido histórico muestran la transformación permanente de la fotografía, indicando los límites impuestos en cada periodo para determinar las diferentes prácticas fotográficas, así como los diferentes géneros –prensa, reportaje, publicidad, documento, arte, entre otros–, indicando también como a finales del siglo XX estos límites y categorías se desvanecen. Estos autores concluyen con una fotografía que se mira a si misma, buscando su identidad propia, en medio de continuos y complejos cambios.

La identificación de géneros, los usos sociales y la estética propios de la fotografía desde los diferentes estudios y las nuevas corrientes del pensamiento provocan también la variación de los términos con los que se la nombra. A finales del siglo XX se produce un gran avance teórico, atrás queda hablar de imagen fotográfica, como si *lo fotográfico* fuera sólo una cualidad de la imagen, para convertirse en una unidad, y *lo fotográfico* en un término propio que posee también características y acciones específicas. Rosalind Krauss hace evidente la fuerza de la nueva terminología en su propuesta de una historia de la fotografía titulada *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*⁵⁴. Su texto es un ensayo que parte de la fotografía, pues es ella misma su objeto de estudio, desde un punto de vista crítico y teórico, cuestionando qué se entiende por historia, por género, ampliando el discurso de la fotografía, llevándolo más allá de los medios, los movimientos artísticos y la estética.

Los términos que se toman como referencia en esta investigación provienen en gran parte del camino mar-

53. Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, *Historia de la fotografía*, Ediciones Martínez Roca S.A., Barcelona, 1988.

54. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2002.

cado por los autores antes mencionados que, en su búsqueda particular por una historia de la fotografía, definen aspectos fundamentales que determinan el cómo se debe entender la imagen fotográfica, entendiendo su autonomía como una reafirmación de sus funciones específicas –aunque algunas de ellas se encaminen más a sus funciones artísticas– dejando cerrado por completo el debate que la acompañó en sus inicios, tratando de definir si es o no arte. Desde Benjamin se ve la importancia de entender la imagen fotográfica como un todo, en el que la técnica no puede ser desligada de la estética, así como debe tenerse en cuenta el contexto en el que se presenta la imagen, tanto en su construcción, como en la manera de entenderla a diferentes niveles: históricos, sociales, culturales, etc. Esta unidad de la imagen fotográfica rica y compleja, que no puede definirse en un sólo término, ni bajo una sola teoría, ni ser delimitada en una única historia, es la que interesa a esta investigación.

Tanto la evolución técnica, como los usos y funciones de la imagen fotográfica están presentes en este capítulo, dado que se precisa de ellos en las definiciones que se proponen más adelante. Este capítulo toma como referencia las teorías que señalan la naturaleza indicial de la imagen fotográfica, la búsqueda de un discurso propio y la importancia de la dimensión pragmática en su definición.

2.1.1. Imagen fotográfica y realidad

La imagen fotográfica entendida como una representación de la realidad, tiene implícita una pretensión de veracidad. Lo real es lo verdadero, una imagen fotográfica es la realidad fijada, por lo tanto representación de la verdad. El hombre se halla en una continua y permanente búsqueda de la verdad, esta búsqueda pertenece a su propia naturaleza (como pudo verse en el capítulo anterior). Con la aparición de la fotografía, se alcanzaba un avance gigantesco en esta búsqueda de una representación veraz y auténtica de la realidad. Un objetivo que el hombre había perseguido insistentemente sirviéndose desde la antigüedad de principios ópticos y continuando con la invención y uso de artilugios como la *cámara oscura*, intentando acercarse fielmente a la realidad consiguiendo, gracias al control de la luz, imágenes nítidas que serían luego plasmadas

por el artista. Pero había un gran inconveniente en estos procesos: la falta de objetividad, causada por la presencia de la mano del hombre en la construcción de las imágenes. Intervención que aparentemente desaparece con el descubrimiento de las reacciones químicas frente a la luz, que permiten la creación de soportes que fijen dichas imágenes de manera cada vez más rápida y precisa. La fotografía al ser el producto de un aparato mecánico, aparentemente autónomo, dio en su origen la objetividad que el hombre tanto había indagado. De este modo la fotografía en sus inicios era apartada de las artes, por considerar que no existía intervención del hombre en la creación de las imágenes, como sí sucedía en las pintura y demás expresiones artísticas, donde la realidad era interpretada y no “verdaderamente” representada. Es así como desde el primer instante “la historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo”⁵⁵.

Entender la relación que existe entre la imagen fotográfica y la realidad requiere tener en cuenta dos grandes aspectos de su historia, en primer lugar, desde comienzos del siglo XIX, como resultado mismo de su invención, la fotografía es considerada una reproducción perfecta y veraz de la realidad. Esto se debe, como señala Martine Joly, a la técnica misma, a su procedimiento mecánico que permite hacer aparecer una imagen de manera “automática”, “objetiva”, casi “natural” —contando sólo con las leyes de la óptica y de la química—, sin que intervenga directamente la mano del artista.⁵⁶ En segundo lugar, tras la invención del negativo —otra cualidad mecánica—, la idea de que la imagen fotográfica es reproducida le quita el valor de ser “única”, una característica propia del arte —único y auténtico—, que en ese momento se ve liberado de su obligación de imitar la realidad como búsqueda de la belleza, para poder seguir nuevos caminos. Aunque, la idea de “falta de unicidad” atribuida a la fotografía es muy cuestionable, y responde simplemente a un aspecto técnico. Estas ideas están profundamente arraigadas en el siglo XIX e impregnan la manera de entender la fotografía en el siglo XX. Incluso para muchos es una premisa de la imagen fotográfica ser testigo de la verdad, fijándola en un soporte para que otros puedan conocerla. Alfred Stieglitz afirmó que “la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales al mundo”⁵⁷.

55. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 12.

56. Martine Joly, *La imagen fija*, Editorial La Marca, Buenos Aires, p. 73.

57. Joan Fontcuberta. *El Beso de Judas*, op. cit., p. 12.

Con absoluta ingenuidad o gracias al “maravilloso poder de la negación”, culturalmente se proclamó que las fotografías no mienten, son pruebas fehacientes de realidad, lo que remarca sus usos y funciones como documento científico y como documento social. La fotografía al servicio del hombre y de su necesidad por capturar la realidad, se ve inmersa en la espiral del desarrollo técnico para lograr mejorar las cualidades del dispositivo y de los materiales para fijar las imágenes para así poder mejorar las cualidades miméticas y conseguir la tan anhelada “verdad”. Al mismo tiempo que se reconoce la imagen fotográfica como representación de la realidad se identifican en ella los fallos que impiden alcanzar el objetivo de la verosimilitud.

Las reflexiones en torno al discurso de la mimesis fotográfica llevan Philippe Dubois a reseñar a varios autores del siglo XIX con textos muy significativos; entre ellos testimonios y debates que han acompañado a la fotografía desde sus inicios, algunos completamente fatalistas, otros entusiastas y positivos ante las nuevas posibilidades que este invento ofrecía. Pero todos con común denominador: “la fotografía, ya esté uno a favor o en contra, en ellos es masivamente considerada como *una imitación, y la más perfecta, de la realidad*”⁵⁸. Esta cualidad de la imagen fotográfica es también origen de uno de los grandes debates que caracterizan su relación frente a la pintura y al arte en general. Hasta la aparición de la fotografía, la pintura había sido el medio que tenía el hombre para representar la realidad, pero con la condición de la subjetividad presente en la mano del artista –en su mirada–, la cual impedía llegar a la verdad. Por eso, al ser la fotografía resultado de un proceso mecánico y entendido como automático, la fotografía otorgaba a la imagen resultante la cualidad de ser objetiva. De este modo, por una parte la fotografía se encontraba por encima del arte, –aunque la imagen requiriera de largos tiempos de exposición, o poses y escenarios, o fuera monocroma o bidimensional–, para el observador era sencillamente la realidad plasmada en un soporte, donde todos los detalles estaban presentes, los que el ojo humano incluso no había llegado a apreciar directamente estaban allí fijos para ser contemplados, incluso para algunos era el “arte absoluto” por haber alcanzado la tan anhelada meta. Por otra parte, las artes en el siglo XIX podían estar también por encima de la fotografía al ser consideradas creaciones del hombre; la literatura, la pintura, la escultu-

58. Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Editorial La Marca, Buenos Aires, p. 23.

ra, por sólo nombrar algunas, son fruto de la imaginación, de los sentimientos e inquietudes del hombre. Por lo tanto, ninguna imagen elaborada por una máquina en el furor de la industrialización podría estar superar expresiones humanas como la pintura o la escultura, lo que sí cabría es que ésta estuviera al servicio de las artes como lo está al servicio de las ciencias, o como documento y memoria de la sociedad. Un gran defensor de esta postura era Baudelaire, que de este modo describía las funciones que le corresponden a la fotografía, dejando claro que para ella no hay cabida en las artes:

“Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión de la que carecería su memoria, que adorne la biblioteca del *naturalista*, exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas del astrónomo; *que, finalmente, sea la secretaria y la libreta de anotaciones de cualquiera que, en su profesión, necesite una absoluta exactitud material*, hasta ahí no hay nada mejor.”⁵⁹

Los aspectos técnicos y mecánicos que forman parte del proceso fotográfico que le dan, según los teóricos de XIX, las herramientas para reproducir fielmente la realidad, son los mismos que la alejan de ser un arte, descartando completamente la intervención humana en el proceso, el fotógrafo es sólo un ejecutor sin ninguna aportación a la imagen resultante, considerada una representación veraz y exacta de lo real. De nuevo se presenta aquí otra de las ambigüedades existentes en torno a la fotografía, el menosprecio a la labor del fotógrafo y a su participación en el proceso. Dubois cita también una entrañable carta que escribe Baudelaire a su madre en 1865 que deseaba poseer un retrato de su madre, a pesar de ser un gran detractor de la fotografía sobre todo en el campo de las artes y que además rechazaba con vehemencia el apasionado gusto de la época por las imágenes fotográficas:

“Me gustaría mucho *tener* tu retrato. Es una idea que se *adueñó* de mí. Pero temo que eso no sea posible ahora. *Sería necesario que yo estuviera presente*. Tú de eso no sabes nada, y todos los fotógrafos, incluso excelentes, tienen manías ridículas: toman por buena imagen una donde todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro son bien visibles, bien exagerados: cuanto más dura es la imagen, más contentos están. Además me gustaría que la cara tenga por lo menos la dimensión de una o dos pulgadas. Casi solamente en París saben hacer lo que yo deseo, vale decir un

59. Charles Baudelaire, *El público moderno y la fotografía, en salones y otros escritos sobre arte*. Retomado en Ch. B., *Curiosidades estéticas*, Gijón, Júcar, 1998. Citado en Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 26.

60. Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 25.

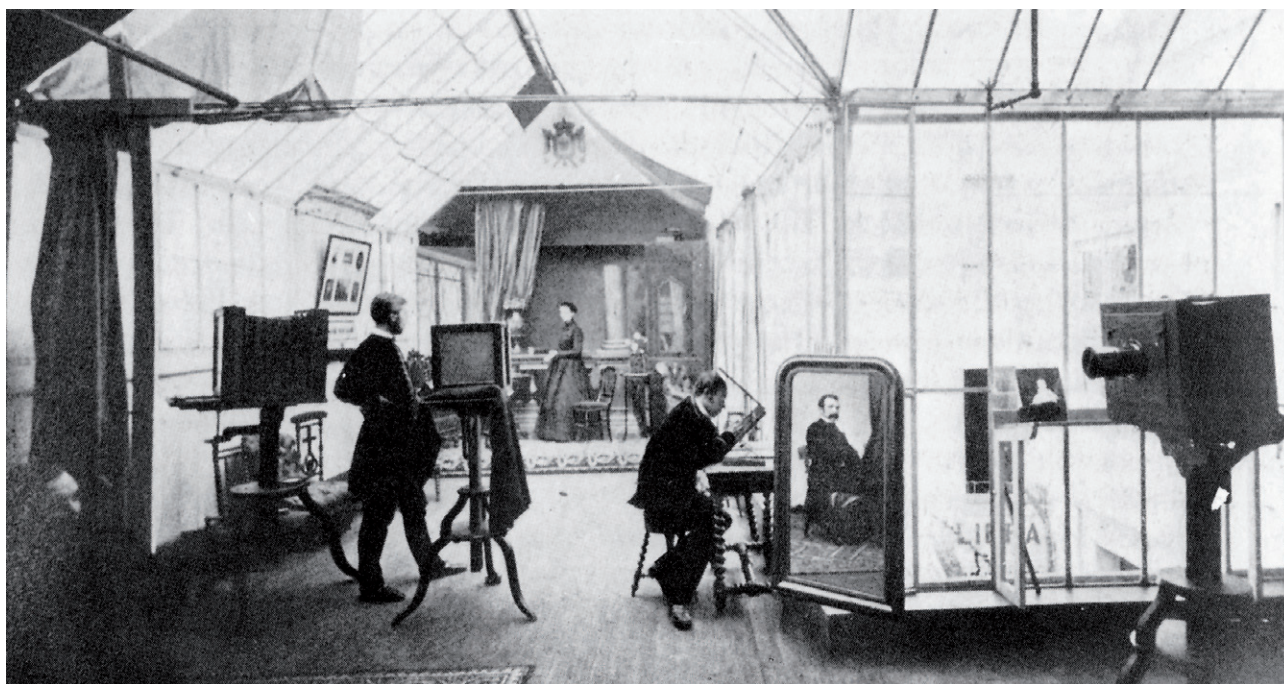
retrato exacto, pero con lo borroso de un dibujo. En fin, lo pensaremos, ¿no es cierto?”⁶⁰

Este fragmento es un ejemplo de la ambigüedad que se tenía en el XIX sobre “lo real” en la fotografía, y la supuesta imparcialidad de los fotógrafos en el momento de fotografiar “la verdad”. Al mismo tiempo que se exige que la fotografía sea veraz, se reconoce la posibilidad de la subjetividad y la manipulación en el proceso. Una manipulación con la que se está de acuerdo o no dependiendo si el resultado de la imagen es la verdad esperada, la realidad que se busca, no necesariamente la que existe. El retrato deseado por Baudelaire no podía tener las trivialidades de un retrato común, debía tener unas cualidades específicas, retoques precisos y una escala determinada que harían que fuera “retrato exacto” de su madre.

Gracias a la proliferación del daguerrotipo en Europa y Estados Unidos, los retratistas se asentaron en poco tiempo dentro de una nueva profesión. Los estudios fotográficos rápidamente se convirtieron en un lugar común a mediados del siglo XIX (*Fig. 1*). En pocos años muchos clientes habían posado apoyados en columnas sobre alfombras, o sentados en pequeños tronos, rodeados de pesadas cortinas y palmeras tropicales en una habitación parisina. Una puesta en escena, una realidad construida a medida, no necesariamente al gusto del cliente, pero que le permitía preservar los rostros de los seres queridos y los momentos familiares

86

Fig. 1. *Un estudio de retrato durante el Segundo Imperio* (Copia a partir de un negativo de colodión) Adolphe Eugène Disdéri, 1865



como prueba fehaciente de su existencia para ser enmarcados y expuestos en sus casas o, mejor aún, atesorados en el álbum familiar.

Aunque, por principio, la fotografía era entendida como la representación de la realidad, era bien sabido que los fotógrafos, dominando cada vez más la técnica, retocaban tanto los negativos como las copias en papel, pudiendo jugar con la óptica y los tiempos de exposición. El cliente, como sucede en el caso de Baudelaire, podía solicitar remover los detalles que considerarían incómodos en la imagen. Por lo tanto, la fotografía podía ser manipulada libremente. Pero, al mismo tiempo, en el momento de ver las fotografías de espectros y fantasmas —que causaron tanto furor en el siglo XIX y que, aún con los avances tecnológicos de la actualidad, sigue produciendo fascinación la posibilidad de fotografiar “lo inexplicable”—, se producía de nuevo el efecto de veracidad para el observador al encontrarse frente a la imagen como documento, una prueba de la existencia de lo sobrenatural. Imágenes resultado de dobles exposiciones eran aceptadas como prueba irrefutable de la presencia de seres “del más allá”, un sentimiento que se fortalecía si la imagen del espíritu pertenecía un pariente cercano, o a un ser querido recientemente fallecido, esto sin duda era lo mejor que podía suceder para aumentar la sugestión. Este era el caso de las imágenes del fotógrafo estadounidense William H. Mumler que fotografió a Mary Todd Lincoln acompañada por el espíritu de su esposo asesinado Abraham Lincoln (*Fig. 2*). La fotografía posee para el observador “propiedades especiales” casi mágicas, que contando los avances de la tecnología y la sensibilidad del soporte, tienen la habilidad de captar aquello que se escapa al ojo humano y que, además, en el caso de las fotografías del XIX, tenían el valor añadido de ser producto de una máquina, lo que le dio en un principio la objetividad necesaria evidenciar su autenticidad.

A medida que avanzaba el siglo XIX, los dispositivos fotográficos se hicieron más fáciles de transportar, lo que permitió a la fotografía ampliar sus horizontes para continuar con su labor de captar y plasmar la realidad. Un reclamo de la época en la que el mundo, visto desde occidente, se encontraba en una gran expansión. Los descubrimientos aplicados a los medios de transporte como el tren y el barco a vapor, y los posteriores avances de las comunicaciones



Fig. 2. *Mary Todd Lincoln*
William H. Mumler, 1865

acortaban las distancias y la fotografía, aún con todas las dificultades que suponía trasladar los daguerrotipos y todo el equipo como los químicos, las placas, los cristales, entre otras cosas. La fotografía asume su obligación de salir y estar presente, donde sea necesario, para ser testigo y dar cuentas de todo, fijando la belleza de la naturaleza, la conquista de nuevos territorios o la dureza de las guerras para que otros puedan verlas a través de sus imágenes.

En 1855, en Crimea, se inicia la fotografía de guerra y con ella otra forma de contar la realidad a través de las imágenes fotográficas. Al mismo tiempo que el daguerrotipo se extiende por el mundo, las fotografías empiezan a ser parte de las publicaciones de prensa con la promesa de contar a través de ellas lo que sucede en cualquier rincón del planeta con veracidad y exactitud de información. La fotografía amplía sus usos y pasa a ser una tecnología al servicio de la comunicación. La “verdad” difundida en masa a la sociedad. Las fotografías que realiza el inglés Roger Fenton –con la inmensa dificultad de llevar un laboratorio ambulante (Fig. 3), debidamente preparado para poder revelar en el



Fig. 3. Laboratorio fotográfico ambulante de Roger Fenton durante la Guerra de Crimea (Copia a partir de un negativo de colodión) 1855

momento las placas de cristal— son un encargo editorial, un reportaje que además debía cumplir con objetivos políticos ingleses a causa de los delicados intereses del ministerio de Guerra y de la Corona Inglesa, en ellas no se debían ver ni los muertos, ni los heridos de guerra. La dureza vivida en el campo de batalla no se refleja en las fotografías, como señala André Rouillé:

“La dificultad de las condiciones técnicas no explica, sin embargo, la desviación entre la quietud que se desprende del conjunto de esos aproximadamente 300 clichés —en su mayoría, retratos o grupos cuidadosamente dispuestos— y la dura realidad de la guerra, con sus numerosos muertos, que Fenton evoca ante la *Photographic Society* de Londres, y con la sórdida situación de las tropas, que describe en su correspondencia y de la que él mismo es víctima, al contraer el cólera. Se da, pues, un desfase entre la realidad percibida y vivida y su figuración fotográfica. Al actuar por encargo, es decir, obedeciendo imperativos de carácter comercial (los del editor) y político (los del Gobierno y el príncipe Alberto), Roger Fenton hace sus elecciones formales (el tema, el punto de mira, el encuadre, la luz) con vistas a conseguir clichés ajustados a sus propias exigencias estéticas y a las expectativas, aunque sean implícitas, de los destinatarios de las imágenes. Más que la numerosa serie de retratos, incluso que la vista de los soldados adormecidos bajo una batería de artillería, *The Valley of the Shadow of Death* (El Valle de la Sombra de la Muerte) (fig. 4) pone bien de manifiesto el modo en que Roger Fenton consigue conciliar formalmente una preocupación estética con la necesidad de evocar la guerra, aunque sin mostrar su horror. Las balas de cañón esparcidas en el camino recuerdan los combates, si bien ocultando su realidad y su finalidad, es decir la muerte.”⁶¹

En el anterior texto se pueden ver varias características que indican cómo, desde el inicio de la práctica fotográfica dentro de las guerras y conflictos armados, está unida a uno de los usos más comunes de fotografía: ser un medio información —en el que se parte de la base que dicha información es real—. Como se ve en este caso, la fotografía está condicionada por factores como: ser el encargo de alguien, por lo tanto debe cumplir con un objetivo de ser parte o el mensaje de algo que se quiere comunicar. Por otra parte, está presente también la subjetividad, Fenton busca conciliar el trabajo encomendado con los principios estéticos que se ha marcado, desde el punto de vista hasta el encuadre.

61. Jean Claude Lemangy y André Rouillé, *op. cit.*, p. 56.



90

Fig.4. "El Valle de las Sombras de la Muerte"
Roger Fenton, 1855

dre, por lo que es una realidad sesgada por la mirada del fotógrafo; además, hay que añadir otra característica que acompaña la serie de clichés y está es el título que se le da a la imagen ejerciendo de anclaje para su interpretación, dirigiendo la lectura que debe tener el espectador de las fotografías.

Las imágenes de Felice A. Beato son otro caso de la época que sirve para ilustrar la realidad construida a través de las fotografías desde los inicios de esta práctica. Beato documentó también la guerra de Crimea después de Fenton y continuó registrando varios conflictos de la época, siendo uno de los primeros fotógrafos en adentrarse en el continente asiático para ser "testigo fotográfico" de la segunda guerra del Opio en China. Con el fin de ilustrar lo sucedido, en 1858, como recuerda Susan Sontag, Beato construyó las ruinas como campo de insepultos, situando algunos nativos junto a dos columnas de fondo y distribuyendo huesos humanos por el patio del palacio de Sikandarbagh (India).⁶² Todo esto para recrear la cruenta masacre que las victoriosas tropas británicas habían cometido unos meses

62. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 66.

atrás al acabar con todos los cipayos prisioneros que habían defendido el palacio, y cuyos cuerpos fueron lanzados al patio para ser alimento de los buitres. De este modo las fotografías de Beato representaron la horrenda realidad de la guerra. Posteriormente, acompañando el cuerpo franco-británico, fotografió la rendición de los fuertes de Taku mostrando, como no había sucedido anteriormente en las fotografías de Fenton, los cadáveres de la batalla (Fig. 5). Estas crudas imágenes son resultado también de un cuidado escenario, donde los cadáveres son dispuestos para recrear el combate, desplazados de fotografía en fotografía por los *coolies* (esta palabra de origen hindú que significaba trabajador similar a jornalero, que luego en otras lenguas se entiende como esclavo, y que en las colonias inglesas se usa de forma despectiva a los sirvientes asiáticos). Esta acción es un hecho trascendental como señala Rouillé:

“Es en el marco de una guerra típicamente colonial y en vísperas del saqueo del Palacio Imperial de Verano de Pekín por parte de las tropas francesas y británicas cuando se utiliza, por primera vez sin duda, el efecto realista de la fotografía para figurar la presencia de los cadáveres, como si fuera preciso aportar la prueba –con un esplendor que exige una verdadera

Fig. 5. *Fuerte de Taku*
Felice A. Beato, 1860



63. Jean Claude Lemangy y André Rouillé, *op. cit.*, pág. 57.

escenificación— de que los ataques chinos contra los súbditos franco-británicos habían sido bien vengados.”⁶³

Aun conociendo que hechos como estos forman parte del origen y evolución de la fotografía y que, además, son parte también de las posibilidades que ella ofrece, todavía es probable encontrar estupor en el observador que sufre una gran decepción al enfrentarse al hecho de que la imagen fotográfica, por ser lo que es, no es la realidad. Tener la certeza de lo que se está viendo sucedió del modo en el que ha sido plasmado en el papel es parte del compromiso de veracidad, un compromiso fortalecido por reconocer esa imagen como una fuente de información, presente en un medio determinado. Beato con sus imágenes estaba registrando acontecimientos que luego serían difundidos como evidencia de lo sucedido, pruebas de una realidad que otros no podían ver.

Registrar la vida, la muerte, los acontecimientos más brutales o más hermosos, las más profundas emociones y sentimientos del ser humano en imágenes es una fe las funciones de la fotografía, imágenes que luego al ser vistas por el observador producirán en él reacciones que se harán más intensas por el convencimiento de lo que está viendo es real, la convicción de saber que así ha sucedido. Esto hace que imágenes de instantes tan emotivos como el apasiona-

Fig. 6. (Izq.) *V-J day in Times Square*
Alfred Eisenstaedt, 1945

92

Fig. 7. (Der.) *Kissing the War Goodbye*
Victor Jorgensen, 1945





Fig. 8. *El beso del Hôtel de Ville*
Robert Doisneau, 1950

do beso que da un marinero a una enfermera para celebrar la victoria de Estados Unidos sobre Japón y el final de la II Guerra Mundial se vuelvan íconos de la historia de la fotografía. Ese mismo instante fue captado desde dos puntos de vista por los fotógrafos Alfred Eisenstaedt y Victor Jorgensen. La fotografía de Eisenstaedt titulada *V-J day in Times Square* (fig. 6) fue publicada en la revista *LIFE* y la imagen de Jorgensen titulada *Kissing the War Goodbye* (fig. 7) lo fue en el periódico *New York Times*, estos medios de comunicación dan al lector, por su contexto, sustento para alimentar la certeza de que las fotografías son la realidad. Pero, aunque la imagen muestre un hecho crucial, fascinante o intensamente apasionado, descubrir que es una puesta en escena, que no ha sido tomada –robada– de realidad le resta la magia o el asombro vividos al ver la fotografía por primera vez. Imágenes consideradas símbolos de un época han provocado grandes decepciones y polémicas al saber que son el resultado de un truco, un montaje o de un simple arreglo de composición. Por ejemplo, *El beso del Hôtel de Ville* (Fig. 8) de Robert Doisneau, una imagen que ha sido símbolo de amor para muchos durante décadas, mantuvo intacta la esencia del instante hasta que Doisneau se vio obligado a reconocer que la fotografía que había sido publicada en la revista *LIFE* como parte de un encargo, no había sido fruto de un instante puro y veraz captado de forma objetiva sino que, por el contrario, era una escena planeada, actores besándose en plena calle parisina. Otras

imágenes como la *Muerte de un soldado republicano* tomada por Robert Capa –también en la revista *LIFE*– quedan inmersas en la polémica, con detractores y defensores de la autenticidad de lo que ocurre en la imagen congelada, si es o no un miliciano muriendo en frente al objetivo del fotógrafo o, por el contrario, es un miliciano recreando lo que en realidad sucedía en los campos de batalla. Saber que una imagen no se corresponde con la realidad puede afectar no sólo al espectador, o al fotógrafo que tomó realizó la imagen, también pueden verse afectados aquellas personas que se encuentran fijadas en la imagen. Un sentimiento de culpa acompañó a los soldados norteamericanos que aparecen en la famosa fotografía de Joe Rosenthal del momento en que se levantó la bandera estadounidense en Iwo Jima, el 23 de febrero de 1945 (*Fig. 9*). Una fotografía que no se correspondía con la realidad que representaba, debido a que no había sido de la primera izada conquistando el monte de Suribachi (*Fig. 10*), sino que había sido tomada más tarde utilizando otra bandera más grande y en la que no estaban todos los mismos soldados que lo habían hecho la primera vez. Después de aparecer en primera plana (*Fig. 11*), esta imagen se convirtió en un símbolo nacional al devolver la esperanza a los Estados Unidos para poder vencer al enemigo en una guerra que casi se daba por perdida. Historia que inmortalizó Clint Eastwood en la película *Flags of Our Fathers* (*Banderas de nuestros padres*) en 2006, tomando como referencia las fotografías de las batallas que tuvieron lugar en esta isla del Pacífico.

La exigencia de veracidad no se queda en las imágenes del siglo XIX o en las del XX, en pleno siglo XXI –cuando el uso de los programas de retoque fotográfico por ordenador como Photoshop hacen más popular la posibilidad de manipular las imágenes y se vive en plena convivencia con fotografías retocadas de diferente índole– la reivindicación de que las fotografías sean reales es mucho mayor. Incluso en los temas aparentemente más triviales como pueden ser las fotos del Príncipe Felipe luciendo su nuevo uniforme de teniente coronel de los Ejércitos de Tierra y del Aire y de Capitán de Fragata de la Armada que ocuparon la portada del periódico español *El Mundo* y posteriormente se publicaron en otros medios de comunicación a principios de 2010 (*Fig. 12*), señalando que eran “tres fotografías” y solamente una cabeza, acusando al fotógrafo de retocar las imágenes, utilizando el mismo rostro para las tres foto-



Fig. 9. Levantamiento de la bandera estadounidense en Iwo Jima (Tomada 4 días después del desembarco.)
Joe Rosenthal, 23 de febrero, 1945



Fig. 10. Primera fotografía alzando la bandera en Iwo Jima
Louis R. Lowery, Febrero 23, 1945



Fig. 11. Portada del New York Times 25 de febrero de 1945



Fig. 12. (Izq.) *Príncipe Felipe luciendo su nuevo uniforme de teniente coronel de los Ejércitos de Tierra, del Aire y Capitán de Fragata de la Armada*
Casa Real, mayo de 2010

Fig. 13. (Der.) *Felicitación Navideña*
Casa Real, diciembre de 2005

grafías. Hechos que tuvieron que ser desmentidos por la Casa Real y por el fotógrafo Dany Virgili. Algo que podría haber pasado sin mayor importancia, recibió más atención y pasó a ser estudiado con lupa, todo esto por ser imágenes del Príncipe Felipe dadas a los medios de comunicación como un documento que mostraba su ascenso militar. Las fotografías provenientes de la monarquía han generado siempre un interés especial que no ha mermado con el paso de los años, esto puede deberse a que las imágenes son un mecanismo para acercar la vida de la Familia Real al pueblo, es por esto también que se espera que las imágenes que aportan de manera oficial sean completamente reales. En 2005 la Familia Real felicitó la Navidad, como es habitual, a los españoles con un retrato oficial (Fig. 13), donde aparecían los reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía en compañía de sus nietos en un desafortunado montaje fotográfico, el cual se explicaba por la imposibilidad de reunir a toda la familia para tomar la tan anhelada fotografía familiar. Esto causó un revuelo en los medios de comunicación, que después de ser criticada la imagen y analizados todos los fallos del *puzzle* formado por fotografías de los miembros de la familia que ya habían sido publicadas —lo que demuestra que, aunque es cierto que el uso de los programas de retoque sean populares, no significa que lo sea su diestro uso—, el portavoz de la Casa Real trató de restarle importancia al afirmar que: “Sólo se trata de una felicitación navideña y en ningún momento se dijo que la imagen era real”⁶⁴. Una explicación que aparentemente no tendría mayor trascendencia y lo cierto es que acababa de afirmar que no se debía esperar que la Felicitación Real fuera una imagen real, pues no se había descrito como tal. Pero la veracidad de la imagen era esperada no sólo porque los otros años lo hubiera sido, sino porque la fotografía históricamente

64. Joan Fontcuberta, *La Cámara de Pandora*, Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 116.

tiene la obligación de ser real. Lo cierto es, como señala Fontcuberta:

“(...) Para el hombre de la calle, una fotografía apela en tanto que fotografía a un compromiso con la realidad. Nos exige que creamos en ella. Y lo hace la pongamos donde la pongamos. Porque la verdad es la verdad, la diga Agamenón o su porquero. Puede que una fotografía en una valla publicitaria decante su función hacia lo persuasivo y que otra en un libro científico lo haga hacia lo informativo. Pero en cualquiera de los casos, la seña de identidad a la que no ha renunciado la fotografía hasta ahora es la de suministrar datos fiables.”⁶⁵

65. Joan Fontcuberta, *La Cámara de Pandora*, op. cit., p. 117.

Este compromiso ontológico de la imagen fotográfica por ser la representación exacta y veraz del mundo, supone un segundo compromiso: ser la memoria del hombre. El registro de acontecimientos no sólo tiene la función de informar de lo sucedido, sino tiene también la obligación de ser el registro para que otros puedan saber lo ocurrido en el pasado. Una memoria compartida que conlleva el deber de ser fiel a la realidad. Es así como “la cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de las evidencias”⁶⁶.

66. Joan Fontcuberta, *El beso de Judas*, op. cit., p. 17.

No obstante, a partir de la segunda mitad del siglo XX se cuestiona directamente la afirmación de que la imagen fotográfica es mimesis de la realidad. Entran en escena otros estudios que ven a la fotografía no como un espejo de lo real sino como un medio de transformación, en que la realidad sufre un proceso de deconstrucción, como señala Philippe Dubois para estos estudios:

“(...) La imagen fotográfica no es un espejo neutro sino una herramienta de transposición, de análisis, de interpretación, hasta de transformación de lo real, del mismo modo que la lengua, y como ella, culturalmente codificada.”⁶⁷

67. Philippe Dubois, op. cit., p. 22.

De este modo, se pasa por el análisis estructural de la fotografía, a partir de la semiótica y la semiología, para llegar a entender la imagen fotográfica como una representación cultural codificada. Tras cuestionar la relación mimética de la fotografía con la realidad, los estudios no se quedan en la estructura, —como se explica en el siguiente punto—, las búsquedas por entender el nexo entre lo real y la imagen fotográfica encuentran el camino en el vínculo referencial, que lleva a comprender la fotografía como hue-

lla, rastro o indicio de una realidad. Aún existiendo estas teorías, y transcurridos casi doscientos años de la invención de la fotografía, el hombre continua enfrentándose con cierta candidez a las imágenes fotográficas, confiando en un pacto tácito en el que ella es prueba fehaciente de la realidad y, por lo tanto, es también para él salvaguarda de su memoria.

2.1.2. Imagen fotográfica y la búsqueda de un lenguaje propio

La imagen fotográfica como tal empieza a recibir una atención especial a mediados del siglo XX, convirtiéndose en objeto específico de estudio sobre el que se han propuesto teorías de diferente índole, entre ellas se encuentran las interesadas en definir su construcción, su estructura, su significado, si en ella existe o no un mensaje y, por consiguiente, la codificación del mismo. Además, se ha buscado entender también los procesos de comunicación implicados, así como si es posible hablar de discurso dentro de la imagen, analizando la técnica fotográfica como medio codificador del mensaje. Estos son algunos de los interrogantes planteados para desarrollar las diferentes teorías. Pero, para comprender mejor el origen de estos estudios y abordar con mayor claridad en los términos que se aplican en esta investigación, es necesario seguir una evolución teórica de los estudios enfocados a la imagen fotográfica tomando como punto de partida la semiología.

Ferdinand Saussure, preocupado por comprender el funcionamiento del lenguaje propone a finales del XIX una nueva ciencia en la que su campo de estudio es la vida y el comportamiento de los signos, a esta ciencia la llama semiología. El alcance de sus trabajos no fue inmediato, su texto más relevante, *Curso de lingüística general* fue publicado en 1916 unos años después de su muerte, gracias a la recopilación de los cursos que había impartido sobre el tema. Su investigación se fundamenta en un análisis estructural del lenguaje, determinante para el comprender los procesos de comunicación humana. Sus aportaciones reciben una valiosa consideración en Francia durante los años 60, al dar pie para nuevas investigaciones sobre el lenguaje, así como referencia para dar origen al *Estructuralismo* como movimiento intelectual. Roland Barthes que, como se ha

mencionado anteriormente, es seguidor de las directrices establecidas por Saussure –y un representante importante tanto de la corriente estructuralista como del postestructuralismo–, dedica un importante número de sus investigaciones al análisis de la imagen, y en especial de la imagen fotográfica. Teniendo en cuenta los procesos de comunicación, estudiando los “mensajes fotográficos” para proponer más tarde una retórica de la imagen fotográfica que, en principio, su codificación está estrechamente relacionada con los estudios lingüísticos.

Paralelo a los estudios de Saussure, en Estados Unidos, Charles S. Peirce desarrolla también una teoría innovadora del estudio de los signos que parte de la lógica, a diferencia de Saussure que tiene en la lingüística el principio y la base de sus investigaciones. Peirce no propone una nueva ciencia como la semiología; él replantea los estudios semióticos que le precedieron desde la Antigua Grecia, analizando su evolución así como la de los campos de la lógica, para concluir con una propuesta e interpretación del estudio de los signos como algo más amplio y fundamental para conocer y entender los mecanismos del pensamiento humano. De este modo, la semiótica de Peirce adquiere una mayor dimensión, así como un terreno específico de estudio en el que la lógica juega un papel fundamental y que debe abarcar todas las ciencias que tengan como medio de análisis el uso de los signos, es decir, que requieran de los signos para alcanzar el conocimiento. El signo de Peirce no está constituido por dos partes, como lo son el significado y el significante de la definición dicotómica de Saussure; para él los elementos de significación son tres: signo o *representamen*, objeto e interpretante. Es así como para Saussure la significación se basa en una dicotomía, y para Peirce la relación triádica es la única que puede dar sentido a la significación. Las aportaciones de Peirce no se hacen eco inmediatamente, tardan varias décadas en ser valoradas y estudiadas. Además, no tienen presencia alguna en el desarrollo del pensamiento estructuralista de la segunda mitad del siglo XX, dado que sus obras eran aún desconocidas por este movimiento en Europa.

Como se ha mencionado al comienzo de este capítulo, con la introducción de los estudios semióticos de Peirce se produce un avance en el estudio semiótico de la imagen fotográfica que se suma a las corrientes postestructuralis-

tas. Estas nuevas investigaciones no van necesariamente en contra de las posturas basadas en los postulados estructuralistas. En estas investigaciones se ve un giro de tuerca, que deja la preocupación por la codificación, y dirige sus esfuerzos a la relación entre la imagen y su referente, como un problema ontológico de la imagen fotográfica. En este sentido, la definición del signo visual de Peirce es un gran aporte, avanzando con la exploración de su naturaleza y composición a partir de los cuales propone tres categorías diferentes según la relación de este signo con el objeto. De este modo, se amplían las posibilidades del enfoque teórico, al mismo tiempo que acota la especificidad del discurso, y por lo tanto, de la comunicación de la imagen fotográfica.

2.1.2.1. Lenguaje propio y codificación

Para comenzar a hablar de las propuestas específicas de un lenguaje propio de la imagen fotográfica hay que empezar por el estudio de Roland Barthes. Él analiza la definición etimológica de imagen, la cual viene del latín *imago*, y los términos que se asocian a ella son la imitación, la representación, la reproducción y la semejanza. La imagen fotográfica encuentra en estos términos su raíz, pero su relación con la realidad, como representación de la misma, va más allá de ser una “copia” como se entiende en la definición de representación analógica.⁶⁸ Al hablar de imagen, se habla también de mensaje –la imagen comunica–. Para él, sin importar el soporte en el que se encuentre, la imagen fotográfica forma parte de un proceso de comunicación, tiene un lenguaje propio sobre el cual se ha reflexionado, con el fin de entender y definir una retórica propia.

Proponer un lenguaje específico de la fotografía, parte de entender que existen signos y códigos específicos, que pueden ser articulados en la construcción de un mensaje. La reflexión de Barthes acerca de la retórica de la imagen parte del principio analógico de la fotografía. De este modo, busca identificar un lenguaje propio de fotografía y para esto debe encontrar en la imagen signos que pueden ser reconocidos y codificados, para luego ser leídos e interpretados. Pero concluye que en la imagen se identifican dos mensajes, el primero sin un código propio, al que llama “imagen denotada”, es lo analógico en la fotografía. El cual está estrechamente ligado con la realidad y por lo tanto tie-

68. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso op. cit.*, p. 31.

nen los mismos códigos. El segundo, que tiene un sistema de códigos propios, la “imagen connotada”, va ligado al observador, a su contexto cultural, a la interpretación que pueda tener éste de la imagen. Concluir que la imagen y la realidad comparten el mismo sistema de códigos, lleva a pensar que la fotografía no tiene un lenguaje propio, sino que es el mismo de la realidad, así que los signos encontrados en la imagen fotográfica son los mismos que se encuentran en la realidad y son leídos con los mismos códigos. Por lo tanto fotografía y realidad tendrían la misma naturaleza y la fotografía sería realidad.

Siguiendo los estudios semióticos, y con ánimo de entender los procesos de comunicación establecidos en el mensaje fotográfico, Joan Costa reflexiona también sobre el principio analógico de la imagen fotográfica, además de hacer una diferenciación entre imagen fotográfica, fotografía y hecho fotográfico, señala el problema que conlleva la analogía para definir un lenguaje propio de la fotografía.⁶⁹ Una década más tarde amplía y modifica estos estudios en un texto posterior, *L'expressivitat de la imatge fotogràfica*, en el que incorpora aspectos importantes como son el papel del fotógrafo, del observador y del dispositivo fotográfico, entre otros, pero sin alejarse de los principios de la semiótica que lo dirigieron a su primer estudio en el que las propuestas estructuralistas están presentes en su definición de lenguaje fotográfico.

Para comenzar, cuando Costa habla de realidad, habla de realidad visual, esta especificación permite establecer una mejor relación entre los mensajes y códigos que se plantean como comunes entre imagen y realidad, ya que se parte de un mismo criterio, *lo visual*. Además, Costa reconoce los dos mensajes propuestos por Barthes, y a partir de ellos hace una diferenciación entre “foto documento” y “foto arte” para acercarse luego a una propuesta de lenguaje fotográfico. La primera como imagen denotada, la cual señala como de analogía de lo real, en la que no se encuentran signos propios, ni interés por hallarlos, al ser una reproducción literal de la realidad. La segunda, por oposición a la fotografía definida como denotativa, se tiene una imagen en la que destacan principalmente los aspectos connotativos, como sucede en la fotografía artística, la publicitaria o la ilustrativa. La “foto arte”, definida por Costa, elabora significados, relaciona los objetos con la

69. Joan Costa, *El lenguaje fotográfico*, Barcelona, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

intención de llevar a una idea, establecer una comunicación en la que haya un discurso. De este modo, tomando de nuevo como referencia a Barthes, señala las cuatro técnicas de connotación que él había propuesto: trucaje, pose, fotogenia y esteticismo. Tanto Barthes como Costa reflexionan sobre la intencionalidad en la imagen, indicando diferencias entre la fotografía de prensa y la fotografía publicitaria. Ambos destacan la función que tienen en cada una de ellas los aspectos denotativos y connotativos, así como su relación con el espectador. Dan también una especial importancia a la intencionalidad y, por consiguiente, a la construcción de un mensaje en la fotografía de carga connotativa. Aunque Costa es exhaustivo en este análisis y en determinar los criterios que pertenecen a cada uno de los aspectos para determinar las imágenes fotográficas, no es a partir de ellos exactamente que Costa propone un lenguaje propio para la imagen fotográfica. Su propuesta tiene origen en la técnica fotográfica, en los fenómenos técnicos presentes en la imagen y que sólo forman parte de la fotografía. Estos fenómenos pueden ser definidos y manipulados por el fotógrafo, como lo son los efectos lumínicos, los enfoques y desenfocajes, los contrastes, entre otros. De este modo, los fenómenos técnicos se convierten en elementos de significación que pueden ser codificados para crear sentido, un sentido inherente a la fotografía. Estos elementos combinados entre sí, conforman un sistema de signos que, según Costa, permiten hablar de la existencia de un código propio. De este modo, al ser este código compartido con un receptor, se puede hablar de un lenguaje.

Los posibles lenguajes fotográficos propuestos por Roland Barthes y Joan Costa, ponen límites a la relación analógica entre la imagen fotográfica y la realidad que había definido a la fotografía desde su origen, y que había permanecido vigente en el siglo XX. En sus planteamientos atan los aspectos denotativos de la imagen a su referencia con la realidad, restándoles autonomía para ser entendidos por el observador. Costa habla del observador de la imagen fotográfica como receptor, lo que le hace un ser pasivo esperando recibir un mensaje el cual podrá leer en la medida que reconozca las semejanzas con la realidad y comparta los aspectos connotados en la imagen. Decir que la imagen fotográfica es una analogía de la realidad implica mucho más que ser una "copia" de la misma. Los aspectos denotados son distintos a la realidad. Para el observador, la

realidad visual cambia, se transforma, la imagen permanece igual. El observador es más que el receptor de un mensaje, es también constructor del mismo.

2.1.2.2. Más allá del código. *Punctum y studium*

El interés por determinar un lenguaje propio de la imagen fotográfica lleva a Roland Barthes, uno de los primeros exponentes de las corrientes semiológicas, a investigar profundamente este fenómeno, y, de este modo, aventurarse a proponer una retórica propia de la fotografía. Esto conlleva entender la fotografía como discurso, señalando los elementos que lo conforman, la manera en que actúan; a partir de los cuales plantea unos criterios, como se explica en su texto “*El mensaje fotográfico*”⁷⁰, que conforman su teoría en la que identifica y expone los aspectos denotados y connotados determinantes de la imagen fotográfica, así como su papel en el proceso de significación. Además, reconoce el valor de la relación entre la imagen como objeto y el texto que la acompaña para su interpretación. Fiel a sus estudios semiológicos, Barthes reconoce y señala la presencia de los códigos en la imagen fotográfica, pero su definición sigue atada a “la obsesión por el ilusionismo mimético”⁷¹. Esto no quiere decir que su definición sea mimética, por el contrario va más allá de la mimesis, pues, aunque toma como base la relación analógica de la fotografía con la realidad, este principio impide la autonomía del discurso, que se verá siempre unido al compromiso de la imagen por representar la realidad, pero no como una imitación, sino como un vínculo directo con el referente. La definición de Barthes lleva al extremo la referencialidad en la imagen fotográfica, y toma la posición del espectador que ve la inseparable presencia del referente. Más allá de los procesos de codificación marcados por los aspectos connotados, para él la imagen es el *mensaje sin código*, es referencialidad pura.

Barthes en su libro *La Cámara Lúcida* limita su relación con la fotografía a dos de tres momentos, o prácticas, que identifica en la foto. El primero, con el cual no se siente identificado, es el *Operator*, palabra que utiliza para describir al fotógrafo, o a aquel sujeto que realiza la fotografía. Luego está el *Spectrum*, el objeto donde se encuentra la imagen, el referente de lo fotografiado, y por último, el *Spectator*, que es quién recibe y observa la imagen. Barthes

70. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 11.

71. Santos Zunzunegui, *Pensar la Imagen*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, p. 141.

identifica el proceso de connotación tanto en las acciones del *Operator* como en las del *Spectator*, y deja libre de codificación –como se ha explicado antes–, al referente, es decir al *Spectrum*. De este modo, Barthes sólo se ve a sí mismo como objeto, cuando ha sido fotografiado –consciente o no de ello–; o como observador, aquel que mira, que contempla y estudia la imagen. Estos son los dos campos que dan cuerpo al interesante análisis que propone en ese texto, en el que entran los aspectos más personales a su investigación, y de alguna manera la liberan su teoría de la codificación. Pero, aunque pasa por esa cierta liberación, no pierde la tendencia a ser tajante en sus teorías, llevándolas a términos de alguna manera radicales. Insistiendo en el realismo presente, más allá de los códigos existentes en una imagen que, por sus propia fascinación, considera inclasificable. De este modo, reconoce en ella características únicas que no pertenecen a ningún otro tipo de imagen, esto es su capacidad de reproducir hasta el infinito en un soporte algo que jamás podrá ser repetido en la realidad. Pero ese instante reproducido, ese referente queda encerrado en la imagen, que siempre remite a lo fotografiado. Es así como para Barthes, no puede haber distinción entre la imagen fotográfica y su referente, de aquello que está representando.

Desde el punto de vista del *Observador*, Barthes explora de una manera más subjetiva otra posibilidad de estudio de la imagen fotográfica, en la que toma un papel importante la relación física de la imagen con lo representado, más allá de la analogía, reconoce en la fotografía una propiedad *indiciaria* considerable. Es así como delimita un corpus de investigación basado en su experiencia personal, que atañe sólo a las imágenes que causan en él alguna emoción, que reclaman su atención de alguna manera, ya sea sutilmente o con una gran fuerza. Llama a su curiosidad el hecho de que haya fotografías que no le producen ningún interés, imágenes fotográficas que le son completamente indiferentes y otras que, por el contrario, no las puede dejar de mirar. Las sensaciones que le producen esas imágenes lo llevan a determinar dos conceptos fundamentales para su investigación, estos son: *studium* y *punctum*. El *studium* está definido por los aspectos culturales, lingüísticos, políticos y sociales para la interpretación de la imagen. Este concepto va más allá de la descripción de campo de estudio, es para Barthes la inclinación por algo, por lo tanto en el no entran de forma generalizada todas las fotografías; en el incluye aquellas por

las que el observador siente un afecto, porque han producido en él un interés especial, un gusto que responde a las connotaciones de la imagen, a los aspectos culturales que comparte o que simplemente le atraen para seguir observando la fotografía. El segundo concepto es el *punctum*, que forma parte de la imagen y no responde al interés del observador como el *studium*, sino que es un elemento específico, un detalle, que atrae, que sale de la fotografía y se clava, hiere, al observador. Este elemento establece además una relación directa con el objeto representado. El *punctum* es un detalle que no está preestablecido, es más una cuestión circunstancial pero que causa un efecto taxativo en la lectura que hace el observador de la imagen. Esta punzada puede provocar también que el observador establezca conexiones inesperadas que están fuera de los objetos que están plasmados en la imagen, reconstruyendo la escena que ha quedado fuera en el momento del disparo del *Operator*, llevándolo a otras lecturas, provocando una expansión de la fotografía para el espectador. La relación entre el *studium* y *punctum* tampoco se rige por reglas, no tienen normas que establezcan el nivel de vinculación que existe entre los dos elementos. Aunque el *Operator* componga la imagen, y organice los elementos de una manera, esta composición no será necesariamente lo que atraiga al observador, ni será el *punctum* elegido por el fotógrafo, dado el carácter personal que plantea Barthes en la definición de estos conceptos. Lo que sí está claro es que ambos coexisten en la imagen, y su presencia es definitoria de la lectura que de ella hace el *Spectator*. Barthes denomina también en *La Cámara Lúcida* a la fotografía *unaria*, aquella fotografía que despierta el interés, que cuenta con *studium* definido, pero que no llega a *punzar* al observador, por lo que el mensaje queda cerrado, siendo más del orden informativo, porque no crea confusión, ni conexión, ni hiere al observador, aunque puede contener elementos muy dolorosos. Pero, como se ha comentado antes, no existen reglamentos que establezcan la existencia del *punctum*, por lo que este puede aparecer en una imagen que el observador había mirado cientos de veces sin reparar en ella, pero al ser una cuestión de azar, puede que un cambio en el observador incite a la aparición de un *punctum*, una particularidad que se clave en él.

Siendo un estudio muy personal, Barthes anuncia antes de su publicación que este texto tan íntimo podría defraudar a los fotógrafos de la época “pues nada tiene en común

72. Roland Barthes, *La cámara lúcida*. Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1989, p. 12.

73. Martine Joly, *op. cit.*, p. 75.

con un estudio de las técnicas fotográficas o el análisis de los estilos, y ni tan sólo se detiene en lo que constituye formalmente la finalidad última de los estructuralistas: la clasificación⁷². Al reconocer las cualidades indiciarias de la fotografía, la vincula, como señala Martine Joly, con la tradición de las imágenes sagradas, con las imágenes-verdad, con la magia, con la locura alucinatoria, con la muerte.⁷³

2.1.2.3. La trascendencia del referente

La incorporación a los estudios de la imagen fotográfica de los trabajos semióticos de Charles S. Peirce, permite acercarse a una definición específica que reconoce cualidades en la imagen y su relación con el referente que, aunque habían sido señaladas por teorías anteriores, no habían sido analizadas a partir de los términos propuestos por Peirce como lo hace Phillipe Dubois. Su estudio empieza por distinguir tres momentos en el transcurso de su historia, determinados por como es entendida la fotografía a partir de su relación con la realidad. Estos tres momentos se corresponden con las categorías del signo visual propuestas por Peirce, las cuales son: ícono, símbolo e *index* (o índice). Dubois organiza en una aparente evolución cronológica las diferentes posiciones que se han tomado a la hora de definir la clase de vínculo de la imagen fotográfica con su referente, pero como él señala en su libro, cualquiera de las tres posiciones es posible encontrarla en autores de épocas diferentes a las que se acotan cada uno de los momentos.

El primer momento que distingue Dubois es aquel en que la fotografía es entendida como espejo de la realidad. Una posición predominante desde el origen que caracterizó las posturas estéticas del XIX –y que no sé detiene con el cambio de siglo–, en la que la imagen fotográfica comprendida como el análogo de la realidad. Este discurso de mimesis es en términos de Peirce un *ícono* –representación de semejanza– debido a la similitud que existe entre la fotografía y su referente. El segundo momento lo atribuye a la concepción de la imagen fotográfica entendida como una representación codificada, una transformación de la realidad, lo que hace que su definición de la relación de la imagen con el referente responda a una convención general. En este momento se sitúan los criterios estructuralistas, así como diferentes teorías de interpretación de la imagen a

partir de estudios sociológicos, antropológicos y lingüísticos, identificando procesos de codificación marcados por parámetros culturales. Este discurso del código responde a convenciones culturales que enmarcan este momento en la definición de *símbolo* de Peirce. Por último Dubois, identifica un tercer momento –en el cual se encuentra también su definición, en el que señala la insatisfacción que deja la preocupación por la codificación que, a pesar de todos sus esfuerzos, siguen presentes aspectos de la imagen que van más allá del código. Una cualidad única de la fotografía en la que está presente siempre el referente. Esta relación de en la que la imagen remite al referente se corresponde a la categoría de *índex* de Peirce –representación por contigüidad física del signo con su referente–; en ella están las teorías que definen la fotografía como huella o índice de la realidad. La naturaleza indicial de la fotografía ya había sido señalada por Peirce en sus escritos de 1895:

“Las fotografías, y en particular las instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en algunos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero en realidad esa semejanza se debe al hecho de que dichas fotografías fueron producidas en tales circunstancias que físicamente estaban forzadas a corresponder punto por punto con la naturaleza. Desde ese punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos: los signos por conexión física [índex].”⁷⁴

Esta teoría está estrechamente ligada a la definición elemental de la fotografía como huella luminosa, lo que conlleva que la imagen fotográfica sea inseparable de su referente. De este modo para Dubois, la realidad de la fotografía es ante todo índice. Solamente luego puede volverse semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo).⁷⁵

La búsqueda por definir un lenguaje propio de la imagen fotográfica, su discurso propio, sus elementos específicos de codificación, sean a partir de códigos que responden a la técnica, o a los códigos culturales, parten de la necesidad de encontrar su identidad, su autonomía, más allá de los usos y funciones en los que pueda enmarcarse. Una búsqueda por definir su esencia, su ontología. Las definiciones de Barthes y Dubois están presentes en todos los estudios teóricos posteriores, principalmente porque ellos liberan a la imagen fotográfica, otorgándole un estatuto de autonomía, que le permite ser un objeto teórico más allá de un objeto de estudio.

74. Charles Sanders Peirce, *The Art of Reasoning*, citado en Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 48.

75. Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 52.

2.2. Retórica de la Imagen Fotográfica

Hablar de retórica de la imagen fotográfica es fundamental para el consiguiente desarrollo de esta investigación, así como conocer los diferentes elementos que han sido parte de la búsqueda y definición de un discurso propio de la imagen fotográfica. En el punto anterior se siguió el camino de varias teorías orientadas a definir la imagen fotográfica, su propio lenguaje, determinando su vínculo o relación con la realidad. En ese sentido, los planteamientos de Roland Barthes y Philippe Dubois son determinantes para extraer de sus propuestas teóricas conceptos que se complementan y que adquieren aquí nuevas interpretaciones. Es en este punto donde sus aportaciones toman forma y pasan a ser la base para identificar los elementos claves que, para esta investigación, componen el discurso de la imagen fotográfica. Elementos que funcionan posteriormente como piezas de un rompecabezas con el que se construyen nuevos conceptos.

Para comenzar, hablar del discurso de la imagen fotográfica remite de forma casi automática a la definición dada por Barthes en su texto “*Retórica de la imagen*” (1964), además de recordar su texto anterior “*El mensaje fotográfico*” (1961) ambos recopilados en *Lo obvio y lo obtuso*. En ambos textos, Barthes, traslada los principios semiológicos propuestos por Saussure a una propuesta de códigos que permitan definir un lenguaje propio de la imagen y por consiguiente de la fotografía. Barthes parte de un problema lingüístico el cual tiene su origen, como plantea su investigación, en si es posible encontrar en la imagen verdaderos sistemas de signos o sólo conjuntos de símbolos. Para él, la imagen es una representación analógica de la realidad, una *copia*, lo que la dejaría fuera del lenguaje. Pero además, la imagen fotográfica presenta una paradoja, en ella conviven la objetividad que da el ser representación de la realidad, una analogía perfecta y, por otro lado, se encuen-

tra la subjetividad de los aspectos culturales –en este caso Barthes habla del mensaje en la fotografía de prensa que, por ser parte de un proceso de comunicación, pasa por una codificación que modifica su posible interpretación–. Para realizar el análisis estructural del mensaje fotográfico señala primero, en el caso de la fotografía de prensa, que éste va acompañado siempre por un texto –pie de foto, titular, llamados, artículo–, el cual es un mensaje constituido por palabras y que comparte la carga informativa del mensaje fotográfico, el cual, como señala Barthes: *es un mensaje sin código*.

Partiendo de la dicotomía del signo de Saussure, y centrandó su preocupación más en el significante que en el significado, Barthes propone para el estudio de la imagen la dicotomía *denotación y connotación*, como una dualidad de mensajes. De este modo, el *mensaje denotado* corresponde a la imagen pura y objetiva, el *analogon*, y el *mensaje connotado* corresponde a la interpretación social o cultural que se ofrece de la imagen, dejando presente su subjetividad. Pero, para él, en el caso de la imagen fotográfica por ser una representación mecánica de la realidad, una analogía exacta, su sustancia está constituida por el mensaje denotado. Incluso señala la imposibilidad de describirlo por ser ese ejercicio la introducción de un segundo mensaje que sería la lengua, y aunque se llegara a la descripción perfecta podría pasar por un proceso de connotación. Es así como la fotografía se presenta en primera instancia como un mensaje denotado, cerrado, sin código y a la vez continuo. Paradójicamente, para Barthes la imagen fotográfica al estar inmersa en un proceso de comunicación, como explica haciendo referencia a la fotografía de prensa o de publicidad, sufre un proceso de connotación, que puede ser reconocido tanto en el procedimiento de creación como en la manera en que es presentada la imagen. El medio en el que se encuentra conlleva la presencia de un código, pues el público que recibe la imagen –que ha sido tratada– le asigna también, de forma consciente o inconsciente, valores que responden a un sistema de signos, este código es la connotación.

Para Barthes la convivencia de los dos mensajes *denotado* y *connotado* en la imagen no suponen en realidad un problema, su preocupación radica en que en la imagen fotográfica la connotación parte de un sistema *sin código*,

que es el mensaje *denotado*. Es por esto que el primer mensaje no puede ser analizado, y sólo se puede centrar el estudio de la codificación del mensaje fotográfico en el proceso de *connotación*. Este proceso, como se ha mencionado en el punto anterior, se define en seis procedimientos, los primeros tres son: trucaje, pose y objetos, los cuales relaciona con el mensaje denotado, al ser previos a la captura de la imagen y tienen como resultado la alteración de la realidad. Luego, los otros tres siguientes son: la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis, valorados por las modificaciones que pueden aportar posteriormente en la interpretación. Los procesos de connotación propuestos por Barthes se concentran en modificar el análogo fotográfico, es decir al mensaje denotado, por lo que su análisis se lleva a cabo siguiendo esa estructura, y no la imagen resultante, el significado.

Las soluciones posibles para el estudio de este mensaje tienen su origen en el lenguaje siguiendo los principios de Saussure, y los planteamientos estructuralistas como se ha mencionado anteriormente en este capítulo. Pero al igual que los planteamientos que le siguieron, como es el caso de los trabajos en torno al lenguaje fotográfico de Joan Costa, presentan una limitación a la hora de entender las posibilidades creativas de la fotografía —una cualidad asignada a la fotografía artística, y que la deja fuera del campo de estudios barthesianos por carecer, por una parte, de objetividad y por otra, por no tener un mensaje claramente codificado como es el caso de la publicidad—, dado que estas teorías parten del signo lingüístico de Saussure, lo que conlleva a un sistema cerrado, estático.

Es importante recordar en este punto que Dubois da un vuelco al estudio de la imagen fotográfica al dejar atrás no sólo la ilusión mimética de la fotografía, sino que también la focalización de los estudios anteriores hacia el mensaje fotográfico. Dubois pasa a plantear un estudio pragmático, en el que toma como punto de partida la definición de signo de Peirce, así como su tricotomía ícono / índice / símbolo, que, como se ha visto anteriormente, es lo que le sirve de base para explicar los procesos históricos de la fotografía, y en especial para proponer su definición de signo fotográfico a partir de su cualidad indexical, la que libera a la fotografía de su estado de analogía de la realidad para pasar a ser huella, con todas las implicaciones

que esto conlleva. Peirce en sus textos de finales del XIX ya había indicado en un importante pasaje, la relación de proximidad física entre la imagen fotográfica y la realidad, como destaca Dubois:

“Con seguridad, no es uno de los menores méritos de Ch. S. Peirce el hecho de haber podido analizar de este modo, *a partir de 1895*, la naturaleza teórica del signo fotográfico superando la concepción primaria y deslumbrante de la foto como mimesis, es decir, haciendo saltar ese verdadero *obstáculo epistemológico* de la semejanza entre la imagen y el referente. Y si pudo saltar dicho obstáculo es porque tiene en cuenta no sólo el mensaje como tal sino también y sobre todo el *modo de producción* mismo del signo. Con Peirce, uno se percata de que no es posible definir el signo fotográfico fuera de sus ‘circunstancias’: *no es posible pensar la fotografía fuera de la inscripción referencial y su eficacia pragmática*”.⁷⁶

76. Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 60-61.

Una de las principales características que es posible señalar de la manera en que es entendida la imagen fotográfica a partir de los principios de Dubois, frente a otros estudios de la imagen fotográfica, es que su investigación está orientado más a comprender la producción de la imagen que al análisis de la fotografía como producto final. A partir de Dubois *lo fotográfico* deja de ser una cualidad de la imagen para ser un concepto en si, una clara definición que penetra en la manera de entender los procesos sociales y culturales de comunicación visual.

En Barthes se encuentra que, al tener como principio el lenguaje y al proporcionar un código de connotación a la imagen fotográfica, el proceso para su comprensión parte de la *lectura de la imagen*. El espectador de la imagen fotográfica es en realidad un lector, que *lee* el código “como si fuera una verdadera lengua”⁷⁷. La correcta lectura depende en todo caso de que el lector comparta o conozca el lenguaje propuesto, lo que le permitirá identificar y reconocer los elementos culturales y sociales, definidos por él como históricos. El inconveniente de esta lectura radica en que, para Barthes, más allá de los códigos, la fotografía es absolutamente referencial, cayendo incluso en la “*referencia por la referencia*”⁷⁸. Por lo que, sin importar los procesos de connotación, o incluso su valiosa aportación posterior en *La cámara lúcida* en la que, aparentemente, con la definición de los conceptos de *studium* y *punctum* en la imagen fotográfica se había liberado un poco del peso

77. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. op. cit.*, p. 26.

78. Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 47.

de la semiótica y estructuralismo de sus obras anteriores, Barthes no se aleja del principio analógico y mimético de su definición de fotografía. Dubois, identificando este problema, y buscando dejar de lado la *obsesión* por la referencia, cambia el punto de vista tras la identificación de la fotografía como *huella* de la realidad, la alternativa que abre las posibilidades de la lectura de la imagen. Orientando su estudio al *hecho* fotográfico. De este modo, se tiene a partir de Dubois una propuesta pragmática, en la que no se encuentra un elemento puro y neutro, como la imagen resultado de una acción mecánica, sino que en el estudio entran todos los actores del proceso fotográfico, desde el acto mismo de la toma, el fotógrafo y, muy importante la mirada, sea de aquél que toma la fotografía o del espectador que la recibe. La recepción del signo fotográfico.

En esta investigación se han seguido las diferentes posiciones y discursos sobre la fotografía y el estudio de la imagen, en especial aquellos que se han dirigido a entender su ontología, su comportamiento, su estructura y su lenguaje, todo esto con el fin de encontrar los términos más cercanos para la construcción de un discurso propio que sea la base para establecer los vínculos que permitan una comprensión más clara de lo que en esta tesis se propone. Para ello, se han tomado como principal referencia los términos y conceptos propuestos por Roland Barthes y Philippe Dubois, a partir de los cuales se establecen nuevas relaciones, combinándolas e interpretándolas para exponer en esta investigación una nueva mirada orientada a la lectura que aquí se propone de la imagen fotográfica. Para comenzar, tomando prestadas las definiciones de Barthes, se delimitan dos grupos en los que se organizan los aspectos sobre los que se reflexiona a continuación. Se mantiene de alguna manera en este sistema la dicotomía conformada por los aspectos denotados y connotados, y algunos de los elementos que están para Barthes presentes en cada uno de ellos. Por una parte, los aspectos denotados en la imagen fotográfica que son los aspectos propios de la imagen como objeto y como producto siguiendo la descripción Barthiana, pero sin tomarlos al pie de la letra. En los aspectos denotados se tiene en cuenta el proceso, acercando estas definiciones a la propuesta de Dubois. Esto se debe, principalmente, a que no se aborda ese proceso como una codificación –que, además, para Barthes pertenece a los aspectos connotados–, sino que está orien-

tada la comprensión del proceso que conlleva su naturaleza indexical. Reconociendo el valor único y original de la imagen fotográfica, dejando fuera de este análisis cualquier relación mimética de la fotografía con la realidad. El proceso que se evoca es, de alguna manera, el procedimiento fotográfico, el instante en que se *deja la huella luminosa* a la que hace alusión Dubois. Es así como se reflexiona acerca de la *sintaxis de la imagen fotográfica*, la relación entre *Campo y Cuadro, el soporte y la técnica*. El segundo grupo, está compuesto por los aspectos connotados que, de nuevo tomando como punto de partida las definiciones dadas por Barthes, se plantean los aspectos connotados como aquellos que corresponden a los procesos históricos: culturales y sociales. La diferencia en este caso radica en que, aunque se parte de la definición de connotación no se siguen los procedimientos de connotación que él plantea, principalmente los procesos que se establecen aquí, y la manera en que se entiende la estructura presente en la imagen fotográfica no se corresponde con los procesos tanto de significación tanto en el momento de la creación fotográfica, como de interpretación posterior. Des este modo, se abordan dos campos determinantes como aspectos connotados los cuales son *el contexto y la mirada*.

Lo que se pretende con el estudio y la división de conceptos es facilitar su definición. No hay un interés en encontrar un sistema de codificación. Todos los conceptos antes propuestos, pertenecientes a los aspectos denotados o a los connotados, están estrechamente vinculados en la imagen fotográfica, su presencia es simultánea, y en algunos casos llega ser difícil establecer los límites entre unos y otros. El interés radica en que, gracias a la claridad que pueda se pueda obtener, a partir del reconocimiento de estos conceptos pueda ser más fácil identificar los puntos de encuentro con los conceptos aportados en el capítulo anterior, y por consiguiente con la propuesta que se desarrolla en los capítulos siguientes.

2.2.1. Aspectos denotados en la imagen fotográfica

El modo en que se abordan en esta investigación los aspectos denotados tiene como punto de partida la propuesta dada por Barthes en su *Retórica de la imagen*, tomando como referencia el análisis estructural para

conocer los diferentes aspectos que en ella intervienen y que, además, son inmutables, dejando de lado el principio analógico que tiene para Barthes el mensaje denotado y sin código de la fotografía. En su definición opone la fotografía al dibujo que para él si cuenta con una codificación—, señalando cómo la imagen fotográfica, al ser resultado de un proceso mecánico, en el que se escoge el encuadre, los elementos que la componen, pero no se *transforma* el objeto en sí, como si sucede en el dibujo, donde interviene el estilo y la subjetividad, evidenciados en el proceso de codificación, el cual es fruto del aprendizaje de la técnica, la cual se combina con la connotación dada al dibujo. Ya se ha visto como para Barthes el mensaje literal de la fotografía es de carácter natural, por lo que la relación entre el mensaje denotado y el connotado es una relación entre la naturaleza y la cultura, que en el caso del dibujo no hay un estado puro de la imagen, por consiguiente la relación de sus mensajes es entre culturas.

Como se ha explicado antes, en esta investigación no se contempla la idea utópica de Barthes de llegar identificar una imagen fotográfica en *bruto*, la cual es para él resultado del proceso mecánico y objetivo, una imagen a la que se le pueden restar la intencionalidad del autor en el proceso—intencionalidad que pasa a ser codificación, y por tanto pertenece a la connotación—. El análisis estructural que se realiza a continuación toma algunos conceptos que en Barthes pertenecen a los procedimientos de connotación. Como es el caso de la *sintaxis*, la cual en su estudio del mensaje fotográfico corresponde más a la organización de objetos—signos leídos dentro de un discurso, como pueden ser unas fotografías en serie o como fragmentos de una secuencia; en cambio en este estudio adquiere un valor mayor, trasladando su función lingüística y entendiéndola como estudio de las normas y reglas que determinan la organización de los diferentes elementos que constituyen la imagen.

Aunque no se aplica a esta investigación dada la diferencia de planteamientos, vale la pena señalar los estudios de Donis A. Dondis. Los cuales, basados en la traslación de dichos términos, específicamente, hacia una gramática visual. En su libro *La sintaxis de la imagen*, publicado a principios de los años 70, propone el estudio de un alfabeto visual, que llega hasta las unidades mínimas para

definir los elementos básicos de la comunicación visual. Este exhaustivo análisis no es tampoco la idea de sistema que se busca en esta investigación, podría decirse que, de alguna manera, se encuentra en un punto medio, en el que no se rechaza la existencia de un código dentro de la imagen, pero tampoco se inscribe dentro del rigor de una codificación gramatical para estructurar y comprender la imagen y los procesos de comunicación.

El estudio de los aspectos denotados se dirige principalmente al reconocimiento morfológico de la imagen fotográfica. Dentro de los elementos que componen la imagen, existen unos inmutables, que forman parte de la imagen fotográfica y que la determinan sin tener variaciones aunque pase el tiempo o cambie la cultura en la que se encuentran. Estos elementos, siempre presentes, no son reconocidos en su totalidad por el observador. Algunos son más fácilmente reconocibles que otros, esto no significa que los otros no existan o que hayan desaparecido. Son estos elementos los determinados por los aspectos denotados en la imagen fotográfica. A continuación se profundiza en cuatro conceptos que categorizan la imagen fotográfica, estos son la *sintaxis*, el *campo* y el *cuadro*, el *soporte* y la *técnica*, conceptos que constituyen una significación objetiva, que pertenecen también a las características físicas de la imagen. Que, siguiendo el principio histórico de la connotación expuesto por Barthes, pueden llevar a interpretaciones sociales y culturales. Dado que los aspectos denotados y connotados están estrechamente relacionados, tanto los unos como los otros son reconocidos gracias a una relación social, a una cultura, a un contexto. Aunque los aspectos denotados, a diferencia de los connotados no sólo son reconocidos sino que son validados por un colectivo que utiliza un mismo lenguaje y comparte los mismos significados. Los aspectos denotados coexisten y se relacionan en la imagen de tal forma que pueden llegar a entenderse unos por otros.

2.2.1.1. Sintaxis de la imagen fotográfica

Definir la sintaxis de la imagen fotográfica supone tener en cuenta que se habla aquí de *retórica* de la imagen, por lo tanto elementos del discurso y términos propios de la lingüística y la gramática se trasladan al terreno de la

imagen para comprender la manera en que funciona y se estructura, y de este modo poder *leer* el discurso. La sintaxis por lo tanto se presenta aquí como la estructura que determina la relación de los diferentes elementos que componen la imagen. Estos elementos pueden ser entendidos como unidades mínimas que se relacionan entre si dentro de un espacio determinado formando la imagen. En el caso de la definición de sintaxis de la imagen de Donis A. Dondis, la yuxtaposición de la gramática a la imagen lleva a definir las unidades mínimas de la siguiente manera: el punto, la línea, el plano, el contorno, el color, la trama, la tensión, la profundidad, el contraste, el tono, la textura, la dimensión, el volumen, la proporción y el formato. Funcionando todos como un alfabeto visual, en el que la manera en que son organizados y relacionados –su composición– dará sentido a la imagen. En el caso específico de la imagen fotográfica, la búsqueda de un lenguaje propio realizada por Joan Costa, lleva a definir unidades mínimas de significación propias del medio, que gracias al código específico, pueden determinar una estructura propia para construir y leer las imágenes, aunque no se hable específicamente de sintaxis. Barthes, como se ha venido mencionando, al no reconocer en la imagen un código por ser representación de la realidad, no reconoce una estructura interna de la imagen, el objeto representado es prueba de haber *estado ahí* en el momento de la toma fotográfica, por lo tanto no se habla en este caso de unidades mínimas de significación, dado que para Barthes son los objetos mismos presentes en la imagen, por lo que plantear una estructura de ella dentro del mensaje denotado supondría una modificación interna del objeto fotografiado. La sintaxis pasa entonces a ser la organización secuencial de fotografías, como un orden encadenado que da sentido, nunca una fragmentación.

La sintaxis se presenta aquí como el sistema de reglas y normas internas que permiten identificar una estructura, una jerarquía, en resumen el orden que da sentido a la imagen fotográfica como tal. La sintaxis determina la manera en que se lee la imagen, pero sin necesidad de llegar a recurrir a un alfabeto visual, sino manteniendo el límite en las unidades reconocibles y propias de la fotografía. Todos estos elementos se organizan de una determinada manera, siguiendo una estructura, una composición en la cual se identifica una *morfología* específica.

En una imagen fotográfica es posible reconocer todos estos elementos inmutables a los cambios culturales, sociales o históricos. Un objeto fotografiado, al estar en un soporte bidimensional –analógico o digital–, luego de pasar por ciertos procesos técnicos, es realmente una agrupación de los mismos, tiene un contorno, un color, un tono, una textura, entre otros. Reconocer su morfología, poder diferenciarlos, nombrarlos y ver la forma en que se relacionan los unos con los otros, es identificar su sintaxis.

El fotógrafo al realizar la imagen fotográfica reconoce estos elementos no como unidades mínimas sino como conjuntos. Para la realización de cualquier imagen fotográfica, él reconoce estos elementos y los jerarquiza y organiza en función de la imagen que va a realizar. Dependiendo



Fig. 11. *Sabine*
Pedro Hernández

del resultado que espera obtener elegirá procesos técnicos que le permitan lograr destacar unos elementos más que otros. Pedro Hernández en su trabajo “*La mujer es una Isla*” elige trabajar las imágenes en blanco y negro, decisión que hará que la imagen sea en principio un abanico de tonos, dejando fuera el color, haciendo énfasis en las texturas, las formas y la luz. El contraste de los planos negros y blancos, marca los contornos y realza el volumen. Esto se puede ver claramente en la imagen fotográfica titulada *Sabine* (fig. 11). Es así como todos estos elementos sintácticos tienen una correspondencia con un proceso técnico, y al mismo tiempo corresponden a las características visuales del objeto fotografiado.

El observador, aunque pueda reconocer todos estos elementos sintácticos, no realiza este proceso de diferenciación. Es más, el observador puede nombrar los elementos que componen la imagen (aspectos denotados). Ver, en el caso de esta imagen fotográfica, una parte del cuerpo de una mujer desnuda, su espalda y parte de sus muslos. Pero cuando empieza a nombrar los elementos sintácticos que la componen, los procesos técnicos y lo que el observador reconoce como la realidad representada se combinan. La textura que él ve como de “piel de mujer” está conformada por pequeños puntos, resultado de, en primer lugar, el grano de la película elegida por el fotógrafo, luego el papel sobre el cual se realizó el positivo.

El fotógrafo en el momento de mirar a través del visor rectangular de su cámara empieza a organizar los elementos que harán parte de la fotografía, elegir si es vertical u horizontal la composición determina la manera en que será leída la imagen, eligiendo el lugar donde se disponen, destacando y ocultando elementos, jerarquizando para dar más peso a unos que a otros. Hasta ese instante de la toma ya se han hecho otras elecciones, como el tipo de cámara que utiliza el fotógrafo, está claro que no es el mismo resultado si tiene una cámara estenopeica o una réflex digital, y esta elección –como todas las demás–, va en función de la imagen que quiere obtener. Lo cierto es también, que al menos que el observador se encuentre frente a un resultado que le inquiete, y que provoque en él realizar una autopsia a la imagen a la que se enfrenta, analizando por separado los elementos que componen la fotografía, la lectura se lleva a cabo como una unidad.

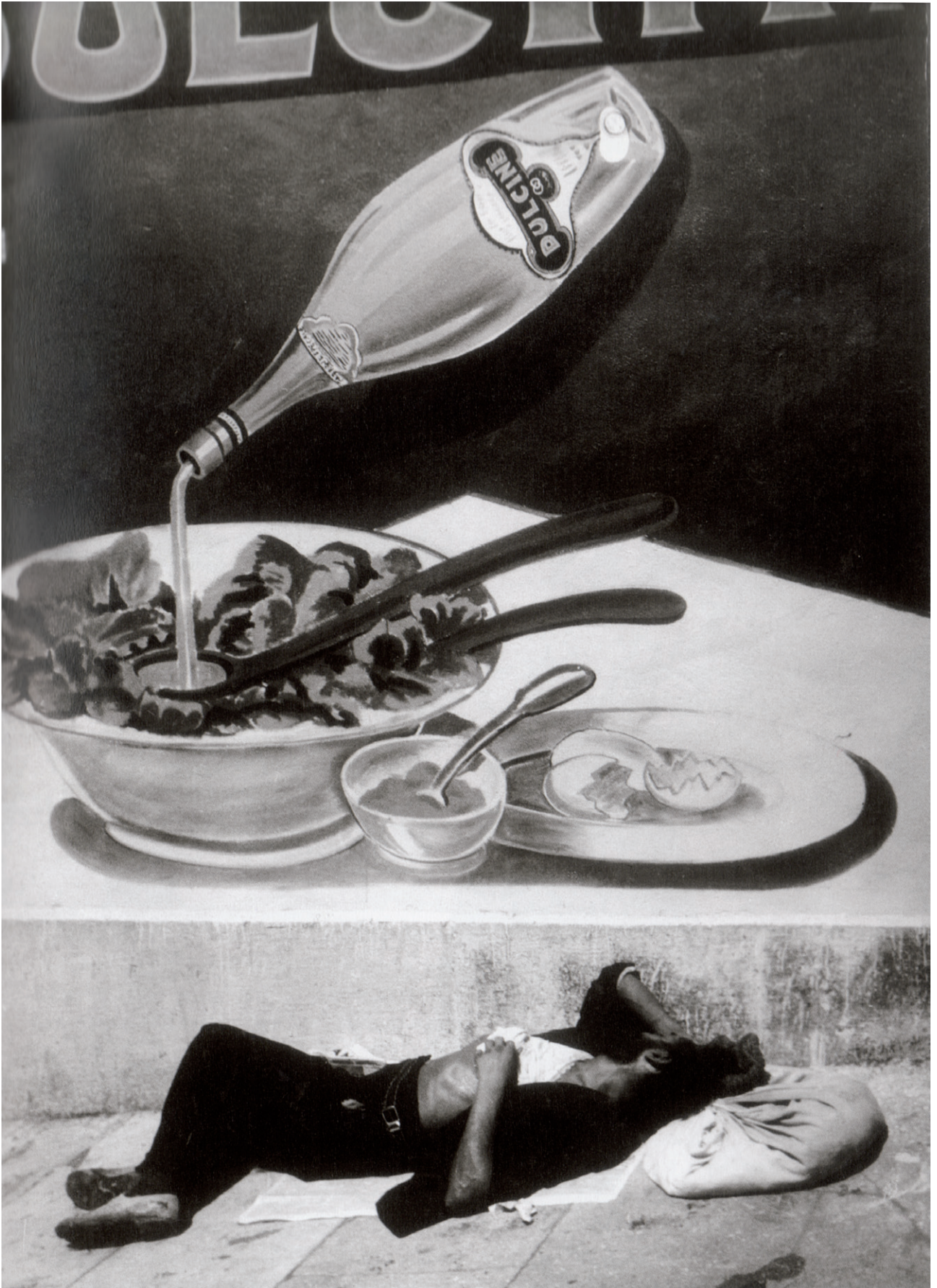


Fig. 12. *Vagabundo en Marsella*
Brassà, 1937



El análisis sintáctico de la imagen que lleva a cabo el observador deja fuera de forma casi inconsciente el soporte y las dimensiones reales que tiene la fotografía. Esto se debe a que la imagen existe más allá del soporte en el que se encuentre plasmada, esto no quiere decir que no sea de gran importancia, sin duda lo es, y es un elemento crucial en el momento de identificar y entender la imagen. Pero la fotografía no deja de ser la misma esté en la primera plana de un diario, en la pantalla del ordenador o dentro de un libro de historia. En la fotografía de Brassai *Vagabundo en Marsella* (fig. 12), la composición de los elementos es la que le da fuerza al mensaje que construye, presentando una imagen dura con un fuerte contraste de los elementos. La jerarquía visual que orienta la lectura del espectador en una lectura vertical, que va de arriba hacia abajo, enfrentando los elementos del cartel que ocupa dos tercios de la imagen en contraposición al último tercio desde se encuentra el vagabundo, enmarcado en un rectángulo reforzado por el cambio de textura y tonalidad. Todo esto para llegar al mensaje propuesto, sin adentrarse en el *punctum* de la imagen, ni en los aspectos culturales o sociales que en ella se presentan, que sin duda no pueden desligarse de la fotografía, dado que lo que representan y como son entendidos esos elementos socio-culturalmente es lo que orienta a Brassai a contraponerlos en la composición de esa manera.

(Página anterior)
Fig. 13. *Golden Fish*
Joan Fontcuberta, 1991

Las técnicas fotográficas son muy variadas y producen infinidad de resultados que, en algunos casos, a no ser identificados inmediatamente dentro de la fotografía convencional, generan en el observador una expectación, como enfrentarse a un enigma que hay que resolver. Lo que conlleva un análisis sintáctico para poder comprender la imagen a la que se enfrenta. Joan Fontcuberta en su obra trabaja con las posibilidades técnicas que le ofrece la fotografía para la construcción de sus imágenes, trasladando al observador sus inquietudes para una reflexión común, con imágenes sumamente cuidadas tanto en la selección y composición de los elementos, como en el uso de las técnicas y los materiales para llegar al resultado deseado. *“Golden Fish”* (fig. 13) es un fotograma en gelatino bromuro de plata virado al selenio sobre una reproducción original de Matisse, que, con la sencillez de su composición y la intriga que produce en el observador por definir lo que está viendo, hace posible, según lo conocido analizar, catalogar y clasificar la imagen a la que se enfrenta. Este reconoci-

miento de la morfología de la imagen, ser capaz de identificar, describir y definir cómo está compuesta la imagen fotográfica es decisivo a la hora comprender realmente su significado.

2.2.1.2. Campo y Cuadro

Una de las características más evidentes y, a la vez, en la que menos se repara al capturar la imagen fotográfica es ese rectángulo que se tiene como visor. Un rectángulo que se gira según se busca una composición vertical o una horizontal. Un rectángulo luminoso rodeado de oscuridad que asiste al fotógrafo mostrando y ocultando, *encuadrando* esa porción del mundo que será seleccionada. Una selección rectangular que para ser vista de nuevo estará, como norma general, en un soporte rectangular, sea una pantalla de ordenador o enmarcada en una galería. Una convención cultural, que la fotografía heredó y asumió como propia desde su aparición en el XIX al seguir las directrices marcadas desde el siglo XIV en occidente para la pintura de caballete, y que también ha determinado el formato de otros soportes de otras técnicas como el dibujo, y que siguieron su camino en el grabado, pasando a las publicaciones impresas como libros y periódicos. Además, sin ánimo de llegar a conclusiones a la ligera, añade Guy Gauthier:

“Hay que admitir, pues, que el cuadro con forma mayoritariamente rectangular es un puro producto de la civilización técnica occidental, sin duda asociado con el empleo generalizado de la perspectiva, la racionalidad geométrica y los imperativos de la manutención. (...) Una sola cosa es cierta: el cuadro, particularmente el cuadro rectangular no corresponde en nada al campo natural de la visión, el cual es de una definición incierta en sus márgenes, muy estrecho en el caso de fijeza de la mirada, y sólo debe su eficacia a la movilidad del ojo. Lo “natural” del rectángulo es una ilusión más, que debe atribuirse a la megalomanía de nuestra civilización, que declara “natural” lo que elabora por cuenta propia.”⁷⁹

El rectángulo en el que se enmarca la imagen se asume de forma natural, es la ventana al mundo que el fotógrafo ofrece al observador. Pero esa acción conlleva importantes repercusiones, empezando porque “fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir”⁸⁰. Lo que se incluye es el

79. Guy Gauthier, *Veinte lecciones sobre imagen y sentido*. Cátedra, Madrid, 1996, p. 23-24.

80. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 57.

campo, como señala Gauthier, es aquella porción de espacio que va a ser representada, y *fuera de campo* todo el espacio alrededor⁸¹. Se ha tomado una parte, un fragmento, de la realidad. Este “tomar” ha implicado el hacer una elección sobre lo que se está viendo. Algo se ha elegido para ser fotografiado y algo a quedado “fuera” de esa fotografía. Elegir qué objetos harán parte de la fotografía responde a varios criterios, que van más allá de la estética y la composición. Algo se oculta, algo se destaca, y algo se niega como parte de la realidad que ha sido fotografiada.

81. Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 20.

En la serie de fotografías que hace Christian Vogt a Duane Michaels en 1976 (*fig. 14*), se ve la reflexión del fotógrafo acerca del funcionamiento interior de la imagen a partir de lo que se selecciona y lo que se queda fuera, cuál será el *campo* de la imagen. Culturalmente se reconoce ese marco de madera como el límite de la selección, dentro de él está la imagen, aunque la fotografía haya hecho una selección mayor, la presencia del recuadro produce un efecto de *fotografía dentro de la fotografía*. Ese recuadro se traslada también al gesto común de simular con las manos o con los dedos, el visor de la cámara fotográfica. Aunque la selección del campo no sólo se queda en el recuadro, porque en el ejercicio de destacar y ocultar los elementos que componen la imagen entra también la profundidad de campo, que permite gracias a la posibilidad de enfocar o desenfocar según el objetivo fotográfico. De este modo en el campo no sólo se tiene una selección bidimensional, limitada por el marco del visor, sino que además se recrea la percepción de profundidad física de la mirada.

123



Fig. 14. *Retrato de Duane Michals I-III*
Christian Vogt, 1976

El *campo* de la imagen, una vez capturado por la dispositivo fotográfico pasa a ser el *cuadro* de la imagen, recordando que el proceso de selección que realiza el fotógrafo es definido como *encuadre*. De este modo *campo* y *cuadro* se corresponden, pero no son lo mismo. El *campo* tiene una continuidad con la realidad que ha quedado fuera de él. De este modo, el *cuadro*, haciendo referencia a Dubois, es la *huella* del *campo*. Elegir los elementos que harán parte del cuadro y estructurarlos como unidad asegura la eficiencia del discurso que se propone con la imagen. Margaret Bourke-White, tras la gran inundación



Fig. 15. *Loisville Flood*
Kentucky, Estados Unidos
Margaret Bourke-White, 1937



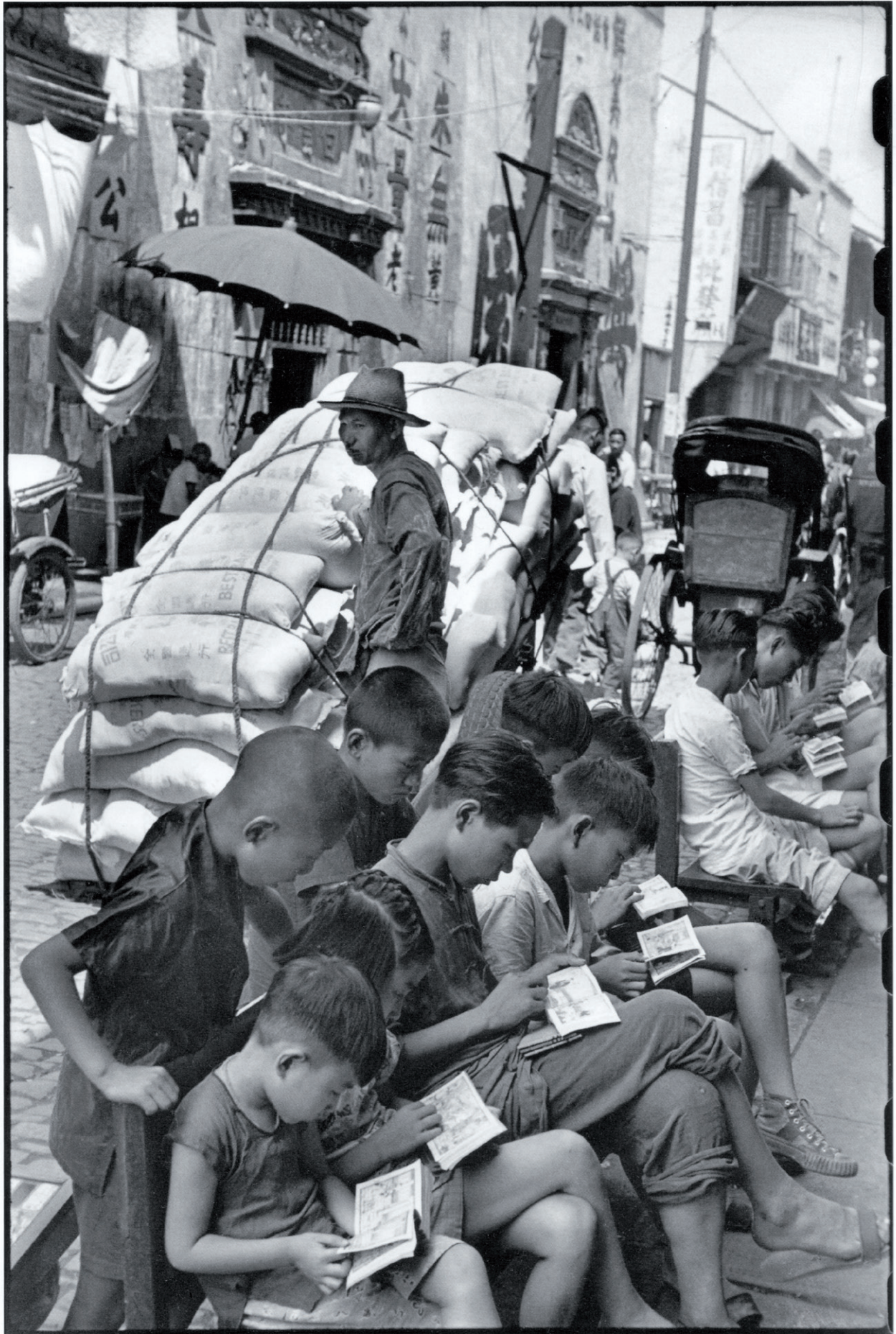
Fig. 16. *Loisville Flood*
Kentucky, Estados Unidos
Margaret Bourke-White, 1937

en Louisville, (Kentucky, 1937) tomó varias fotografías de la fila del pan, lo que pensando en el *fuera de campo* permite ampliar la información de lo que sucedía alrededor de la imagen escogida. Comparando las dos imágenes (figs. 15 y 16), puede verse como el encuadre de la primera logra una comunicación más directa, contando con los mismos elementos, pero diferentes puntos de vista. Además de la carga de denuncia social que da a la imagen al fondo en la valla publicitaria, proclamando “*There’s no way like the American Way*”, como paradigma de calidad de vida. Algo que queda comprobado con la vida que llevan los americanos que están en línea bajo el anuncio.

La importancia de una buena selección, una cuidada composición para lograr agrupar correctamente los conceptos que se quiere transmitir, sin dejar nada al azar; el tiempo y el espacio deseado en ese instante, dentro de ese *cuadro*. Para Henri Cartier-Bresson, en fracciones de segundo el fotógrafo debía realizar la composición con sus ojos tomando lo que la realidad, la vida, le ofrece en ese instante, y decidir el momento de obturar para capturar el momento perfecto, el *instante decisivo*. Sus palabras quedan demostradas con el rigor de su trabajo, no iba en búsqueda de ficciones a través de juegos ópticos con el uso de las lentes, o la manipulación del negativo en el momento de la copia, es así como utilizaba una cámara Leica de 35 mm, con una lente de 50 mm. Para reforzar la idea de que en la composición debían estar configurados todo los elementos, las copias en papel de sus fotografías suelen llevar el marco negro del contorno del negativo de 35 mm, demostrando como en el laboratorio no había una selección posterior a la toma de la imagen. Incluso, como se puede ver en esta fotografía tomada el Shangai (fig. 17), que parte de las ranuras del carrito quedan como parte de la imagen. Estas marcas son la prueba de que la composición era la buscada, y el *fuera de campo* ya no está presente, el cuadro lleva toda la información que Cartier-Bresson ha considerado necesaria.

Así como se tiene el *fuera de campo*, existe el *fuera de cuadro*, que contrario al primero, no tiene ninguna relación con la realidad que ha quedado fuera de la imagen. El fuera de cuadro se corresponde con la imagen y su soporte, su nexa radica en el objeto físico en el que se encuentra el cuadro. Como define Gauthier:

(Página siguiente)
Fig. 17. *Shangai, China*
Henri Cartier-Bresson, 1943



“El cuadro se esfuerza en tener por *significante* el campo; el fuera de cuadro no pretende significar el fuera de campo. Sin embargo, se comprende mejor lo que es una imagen comparando el fuera de cuadro con el fuera de campo esforzándose en asimilar el cuadro y el campo”.⁸²

82. *Ibid.*, p. 22.

La imagen fotográfica puede cambiar de soporte sin que eso cambie la forma en que está constituida, aunque el cambio de soporte lleva a un cambio de contexto, el fuera de cuadro cambia y cambia la lectura que se tiene de la imagen. No es lo mismo ver la fotografía de Shangai de Cartier-Bresson en una exposición retrospectiva en París, a encontrarla en la web de la agencia *Magnum*, o como parte de un libro sobre los cambios sociales en China durante el siglo XX. Es la misma imagen, pero con diferentes contextos y por lo tanto diferentes interpretaciones del mismo encuadre.

Por último, volviendo al carrete, y de este al negativo –dentro del proceso fotoquímico– como primer cuadro de la imagen al ser fijada en un soporte, tenemos como primera reproducción la hoja de contactos. Por lo que, haciendo de nuevo referencia al fuera de cuadro, el primero en este caso sería el contorno negro del carrete en el contacto. Para William Klein ese paso del proceso de la elección de la imagen le proporciona una riqueza expresiva a su trabajo fotográfico. Como se puede ver en esta imagen titulada *Entrada en una sala de Sumo* (fig. 18), en la que no sólo el



Fig. 18. *Entrada en una sala de sumo*
William Klein, Tokio, 1987

contorno positivado del negativo pasa a formar parte de la composición, sino que también añade las marcas del rotulador del procedimiento de selección de la imagen, además escribe a mano directamente en el soporte, para ser luego expuesta. Es así como Klein añade elementos a la composición inicial, trabajando en el soporte, rompiendo cualquier vínculo que pudiera quedar con el *fuera de campo*. Dejando clara la diferencia en este caso del *campo* y el *cuadro* en la imagen fotográfica.

2.2.1.3. El soporte

El término soporte se presenta aquí como la parte material, física, de la imagen fotográfica. De la cual no puede desligarse. Sin un soporte la imagen fotográfica no existe y aún así, es un aspecto del cual se tiene muy poca conciencia. El soporte es reconocido no sólo por el sentido de la vista sino también por los otros cuatro sentidos. Tener en las manos una imagen fotográfica da mucha más información que sólo verla colgada en una pared o en la pantalla del ordenador. El que la imagen esté en el visor de la cámara o impresa en papel periódico, o que se encuentre en un papel fotográfico satinado, ofrece lecturas muy distintas y determinantes.

Aunque el reconocimiento del soporte de la imagen sea, al parecer, evidente, no lo es su elección. El fotógrafo (no sólo se habla aquí del fotógrafo como el profesional, sino de todo aquel que tome una fotografía) conoce lo decisivo que es el soporte para el resultado final de la imagen fotográfica. Incluso, en algunos casos, el estilo de un artista puede estar marcado por el soporte en el que realiza sus imágenes fotográficas. También es importante señalar que el soporte muchas veces responde a las leyes del mercado, por lo que en algunas ocasiones decisiones de los fabricantes están por encima de las de los clientes, y en otras la demanda de ciertos productos define la continuidad o desaparición de los soportes, y con ellos de los fabricantes. No hay que olvidar que la fotografía nace con la industrialización, y que su historia va directamente ligada a la evolución del dispositivo y, por lo tanto, del soporte.

Con el soporte surge una nueva paradoja de la imagen fotográfica, pues, es éste quien da *materia* a la fotografía,

determinando cualidades específicas, pero a la vez la imagen puede existir sin necesidad de soporte, como una idea, una abstracción que existe en el pensamiento y que es reconocible una y otra vez sin importar la materia en la que esté plasmada. Una de las cualidades específicas de la fotografía en su origen es haber conseguido *fixar* la imagen a un soporte fotosensible. Pero una vez superada y reconocida esa cualidad, el valor se invierte, y en el proceso histórico son muchos y muy diferentes los *contenedores* de imágenes, planchas de metal, placas de vidrio, papeles en innumerables variedades, polaroids, plásticos, cajas de luz, pantallas de ordenador o de móviles, en fin, una lista interminable, en la que todos tienen en común *contener* fotografías. Las cualidades del soporte en la era digital, sumadas a todas las nuevas posibilidades tecnológicas de difusión y reproducción, cuestionan la presencia material de la imagen, en una primacía de la imagen sobre el objeto. Al respecto vale destacar un breve texto de Fontcuberta en el que señala:

“En definitiva, la tecnología digital ha desmaterializado la fotografía, que hoy deviene datos visuales en estado puro, contenido sin materia física, imagen sin cuerpo. Esta condición inmaterial de la fotografía abre perspectivas magníficas para la difusión y la interacción colectiva, al tiempo que despierta incertidumbres respecto a su conservación.”⁸³

83. Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, op. cit., p. 64-65.

A la vez que la condición inmaterial de la fotografía abre nuevas posibilidades para su difusión —que se evidencia en las redes sociales, donde las imágenes no llegan a tocar el papel y pasan en segundos de la cámara digital, sea esta compacta o del móvil— a estar publicadas y etiquetadas en redes sociales como *Flickr*, *Facebook* o *Twitter*, las escalas de valor del *objeto* fotográfico se elevan. Es posible que muchas de las fotografías se queden en la tarjeta de cámara, y no lleguen a sacarse copias en papel, pero lo mismo podía suceder con los carretes que nunca llegaron al laboratorio, aún queda en las casas por algún rincón un carrete de las vacaciones de verano que nunca llegó a ver la luz. Las imágenes que pasan a un soporte físico adquieren un valor mayor, éste puede ser afectivo, artístico o comercial según el contexto en el que se presenten. Por ejemplo, no es lo mismo tener la fotografía de una niña con su vestido de comunión en *Facebook* que enmarcada sobre la mesilla del salón, o ver la página web de un artista como puede ser Cartier-Bresson a ver sus fotografías directamente en una exposición, en el formato y papel elegidos por él para ese propósito.

Con el paso del tiempo y la transformación de los soportes, ellos añaden también a la imagen atributos socio-culturales. Un aprendizaje histórico, un elemento aparentemente inocuo puede cambiar por completo el discurso de la imagen fotográfica. Una imagen puede transformarse completamente sólo por el soporte en el que se encuentre. El observador identifica las cualidades materiales, inmutables, denotadas, pero a la vez le puede remitir a un contexto, a un periodo histórico o a un estilo determinado. Todas las personas que entran en contacto con la imagen fotográfica reconocen en ella el mismo soporte, aunque sus interpretaciones de la misma sean diferentes. Vale la pena resaltar, que son incontables las posibilidades de soportes que puede tener la imagen, sin cambiar con esto su reconocimiento como fotografía, pero sí sus posibles lecturas.

En el trabajo fotográfico del checo Michal Macku el soporte es un elemento esencial para lograr plasmar sus cuestionamientos acerca del cuerpo, la libertad interior y la moralidad. Experimentando con diferentes técnicas desarrolla un proceso al cual ha denominado *Gellage* (combinación de Gelatina y Collage), transfiriendo la imagen a un soporte flexible, reforzando la idea de *humanidad* de su obra, explorando nuevos niveles de interpretación, creando diferentes relaciones entre la realidad y las imágenes, entablado conexiones insospechadas entre el tiempo del que son extraídas al tiempo al que son insertadas, construyendo nuevos contextos, realidades y significaciones. De este modo los cuerpos desnudos –siendo él su propio modelo–, translúcidos se superponen, fijados en un soporte flexible como la piel, como se puede ver en su serie *Gellages* (figs. 19, 20 y 21). Y ver como esas sensaciones de fragilidad cambian al trasladar imágenes similares a *Glass gellage*, en la que el tacto suave flexible de la piel se transforma en vidrio, que transmite una frágil solidez.

El soporte no sólo como la parte física de la imagen fotográfica sino también, como fuera de cuadro, según se ha mencionado antes, aporta valores sociales y culturales a la imagen. Isabel Flores juega con las connotaciones que da la elección del soporte, creando sensaciones en el observador que lo remiten a tiempos inexistentes, a mundos irreales pero que, gracias al objeto fotográfico que crea, da al observador claves que le permiten ubicar dentro de un



Fig. 19. *Untitled - Gellage No 6*
(66x79 cm)
Michal Macku, 2008

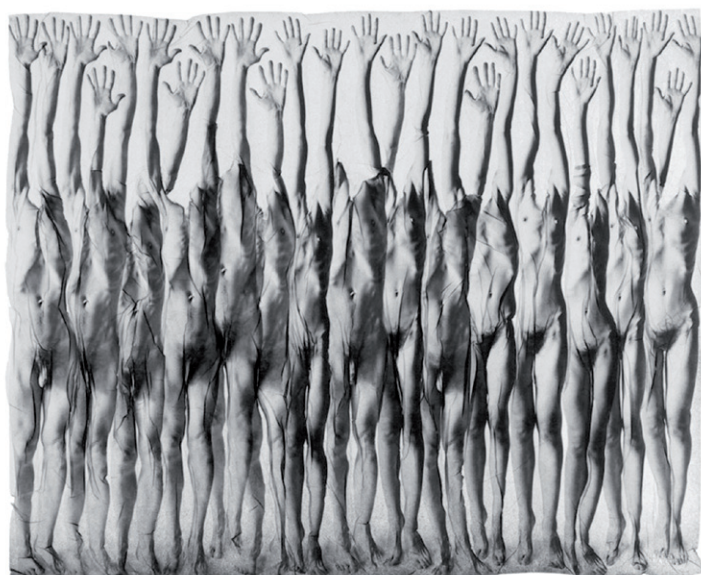


Fig. 20. *Untitled - Gellage No 119*
(66x79 cm)
Michal Macku, 2008

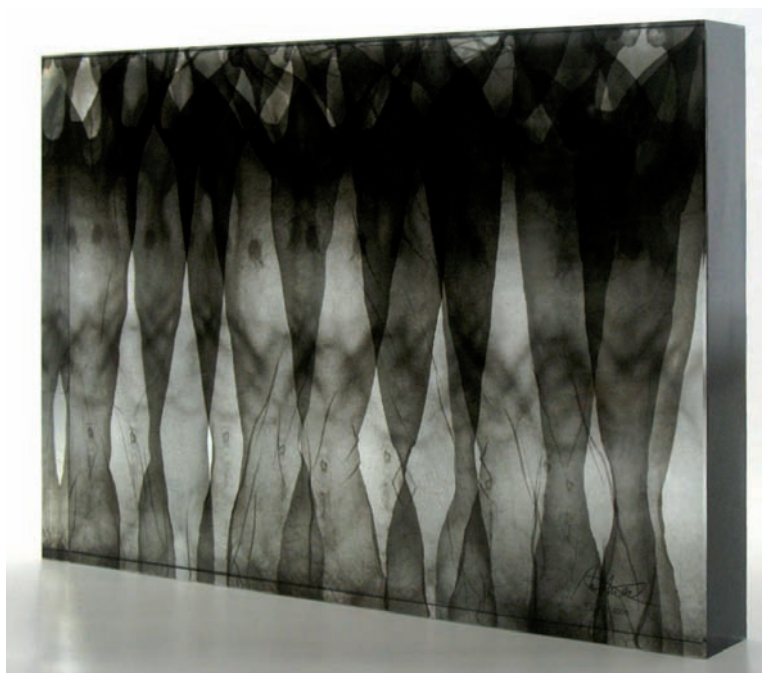


Fig. 21. *Untitled - Glass Gellage No. XV*
(27 x 38 x 4 cm)
Michal Macku, 2008

momento de la historia (aunque sea imaginaria) las páginas de los libros, o las bitácoras de viaje que propone en sus trabajos como *Las Cartas Atlánticas*, *Aventuras de Arthur-Pierre Ledru* o en *Noticias de un Marinero Náufrago*. Tomando como ejemplo la serie *Aventuras de Arthur-Pierre Ledru* (figs. 22, 23 y 24), Las 14 fotografías que componen la serie no son

Fig. 22. *La vida al azar*
(40 x 50 x 5 cm)
Isabel Flores, 2000

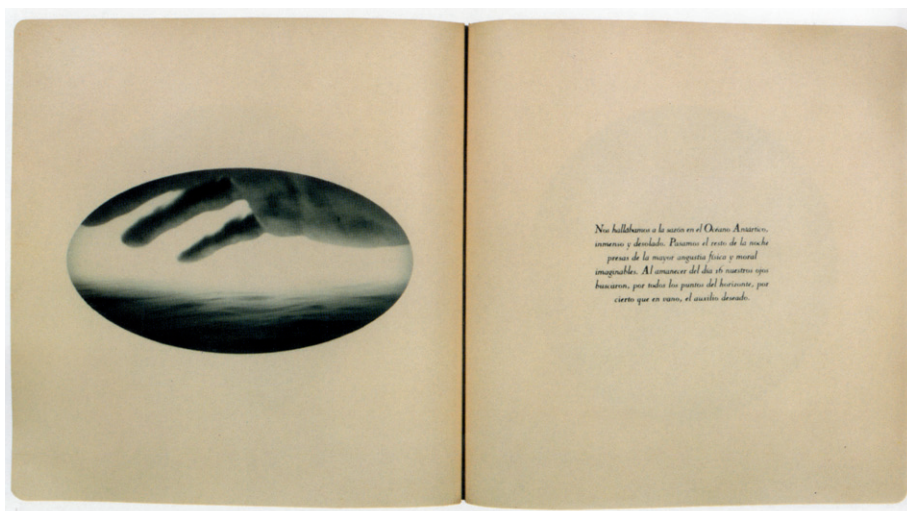


Fig. 23. *Las puertas del infierno*
(40 x 50 x 5 cm)
Isabel Flores, 2000

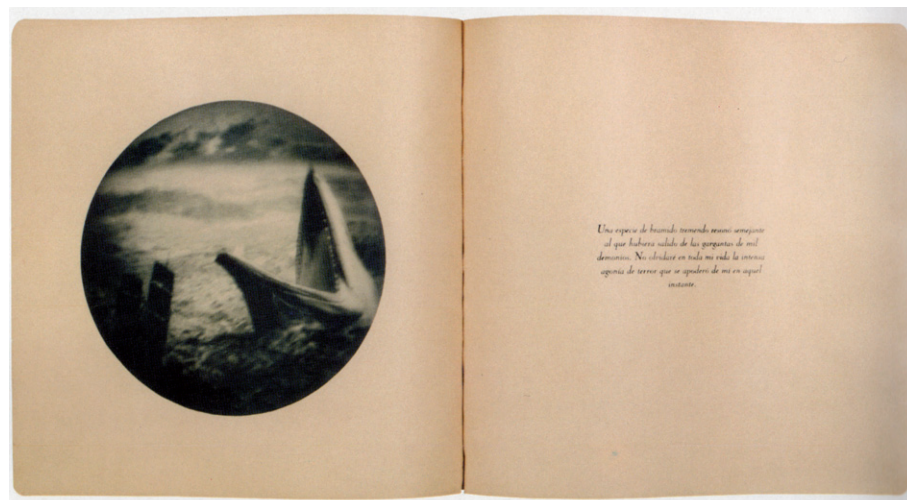
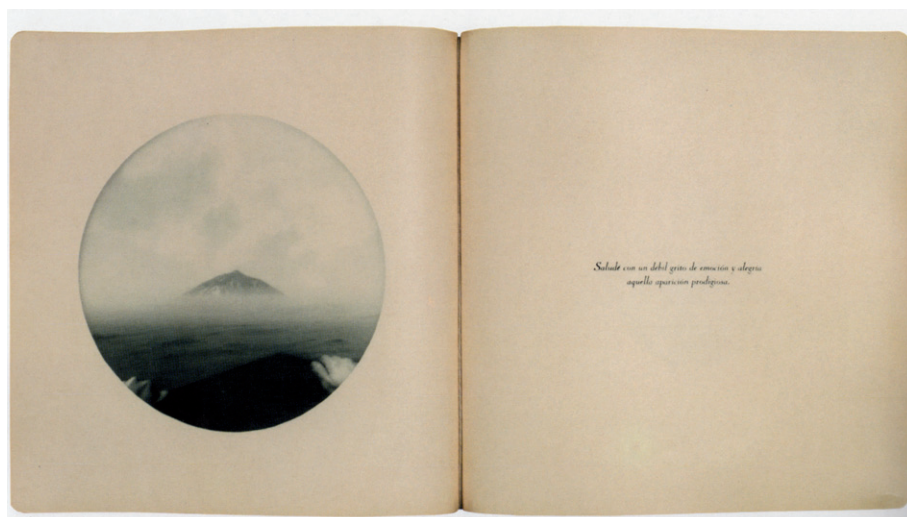


Fig. 24. *Naufragio*
(40 x 50 x 5 cm)
Isabel Flores, 2000



sólo el círculo en el que se enmarca la imagen, su interés se establece en el conjunto, combinándolas con textos del naturalista francés André-Pierre Ledru y poemas de Edgar Allan Poe, fusionando realidad y ficción en las páginas enfrentadas de un falso libro. Páginas enfrentadas, dentro de vitrinas que, por como se presentan al observador, dan fe de todo lo acaecido a los personajes de las historias, aventureros del mar.

El valor añadido que da el soporte a la imagen fotográfica no es de uso exclusivo del campo de las artes. En las publicaciones impresas, libros de contenidos en los que las imágenes son el principal atractivo, como son, por poner algunos ejemplos, los reportajes de viajes o de naturaleza. El lector busca en estos libros gran precisión y detalle, y esto sólo se consigue con un control de los materiales. Así como sucede en los medios de comunicación impresos, revistas especializadas cuidan mucho la calidad de los materiales para lograr gran calidad en las imágenes, pues de ello depende en gran parte su existencia.

2.2.1.4. La técnica

La definición de técnica en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, se refiere tanto a lo “perteneciente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes”, como al “conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte”, además de la “pericia o habilidad para usar de esos procedimientos y recursos”. Estas tres definiciones aplicadas a la imagen fotográfica exponen las principales directrices a cerca de como se aborda este aspecto de la imagen fotográfica, y a la vez los problemas que la técnica ha traído a la definición de una historia de la fotografía. Como se planteó al inicio de este capítulo, una de las posibles historias de la imagen fotográfica sería la de la técnica, especialmente si su estudio se realiza enfocando los materiales, procedimientos y dispositivos involucrados en la creación de las imágenes. Además, como se puede ver en la definición de la palabra, se hace presente la dualidad de la imagen fotográfica, que desde su aparición en el siglo XIX se mueve entre la ciencia y el arte. Incluso siendo primero tratada como descubrimiento científico, al combinar óptica y química para fijar una imagen en un soporte. Lo que lleva al dominio de la técnica en

la fotografía a tener control tanto de los aspectos técnicos como de los artísticos.

Reconocer una imagen como imagen fotográfica se debe en gran parte a la técnica. Un reconocimiento histórico y cultural que parte de una identificación de la evolución de procedimientos técnicos, así como de la identificación de los diferentes soportes y dispositivos. Con su aparición, la fotografía cambia de una manera radical la representación de la realidad. Comenzando su andadura como un descubrimiento científico, un objeto de feria, lejos de una intencionalidad artística —entendida más como un oficio que como un arte— cambia radicalmente la manera de ver el mundo, generando una nueva mirada. Una mirada que es absorbida de forma casi instantánea, asumiendo el ritual fotográfico, asistiendo al estudio del fotógrafo, esperando pacientemente largos minutos frente al daguerrotipo.

La técnica fotográfica produce fenómenos visuales que son propios de la imagen fotográfica y que permiten al observador reconocerla como tal. Estos fenómenos, que están presentes parcial o totalmente en todas las imágenes fotográficas, son la base de un lenguaje propio de la fotografía propuesto por Joan Costa —como se ha mencionado anteriormente—. Convirtiendo así, las distintas relaciones entre elementos físicos y técnicos en signos fotográficos, que al combinarse entre sí, generan un código. El cual al ser compartido con el receptor, como señala Costa, hace posible afirmar la existencia de un lenguaje fotográfico, en su sentido más estricto. En esta investigación, como se ha explicado en puntos anteriores, no se busca reconocer un código propio de la fotografía. Es por esto que la propuesta de lenguaje fotográfico de Costa no es aplicable al *corpus* de este trabajo. Aunque la reflexión que desarrolla sobre la técnica y los fenómenos, que identifica como propios de la imagen fotográfica, si son relevantes.

El dominio de la técnica ha marcado intensos debates, más aún con los avances tecnológicos. La omnipresencia actual de fotografía digital que, en poco tiempo, dejó en la categoría de artesanía el trabajo del laboratorio de la fotografía fotoquímica o analógica. Lo cierto es que el desarrollo tecnológico de la fotografía cada vez se acelera más, pero la práctica de ir dejando dispositivos y materiales casi

obsoletos en poco tiempo, ha sido una característica de la fotografía. La expansión de los daguerrotipos, el procedimiento del colodión, la aparición del negativo, la efectividad de los soportes para capturar y fijar más rápidamente las imágenes, los avances ópticos y la eficiencia de los dispositivos, la revolución que produjo Eastman Kodak con la Brownie y su popular *slogan* “*You push the button, we do the rest*” (“Pulse el botón, nosotros haremos el resto”), o Leica al sacar su cámara de 35 mm, la fotografía a color, la estandarización de carretes y formatos de papel, la fugaz pero importante presencia de las Polaroid, son tan sólo algunos de los grandes avances que han marcado la evolución de la fotografía. Debray señala también, haciendo algunas extrapolaciones para indicar lo que significa la popularización de la fotografía, explicando como la imposibilidad de hacer copias de las primeras placas de cristal llevan a usos actuales como el Fotomatón. Reflexionando también acerca de como hoy hay millones de *clicks* anuales, y como “lo excepcional se ha hecho cotidiano, y la laboriosa operación del especialista se ha convertido en un juego de niños”⁸⁴.

84. Régis Debray, *Vida y Muerte de la imagen*. Paidós, Barcelona, 1998, p. 226.

La aparición de programas informáticos de retoque de imágenes como el Photoshop, que desde los inicios cuentan con iconos que recuerdan a los usuarios los materiales con los que se trabaja en el laboratorio, utilizando el mismo lenguaje técnico que se emplearía para virar o solarizar, hacer una máscara o algunos utensilios para exponer o subexponer zonas de la imagen. Iconos que muchos usuarios seguramente no reconozcan por no haber siquiera pisado un laboratorio fotográfico y no entiendan tampoco el proceso que recrea el programa con la herramienta elegida.

La fotografía crece con la industrialización y es víctima y beneficiaria de los avances tecnológicos, sacando provecho de los nuevos descubrimientos, pero perdiendo a la vez materiales o técnicas por ser considerados obsoletos por las leyes de oferta y demanda. Pero además, como señala, Régis Durand:

“La llegada de nuevas tecnologías de creación de imágenes desplaza a la fotografía en el campo de las representaciones, donde ya no ocupa el lugar privilegiado que tuvo durante mucho tiempo. Como cada vez que un campo pierde algunas de sus funciones o renuncia a ellas, gana en autonomía artística.”⁸⁵

85. Régis Durand, *op. cit.*, p. 15.

De este modo la evolución de la técnica en la imagen fotográfica plantea dos grandes grupos o alternativas para identificar sus usos. Por una parte, los avances tecnológicos persiguen el mismo principio decimonónico, ser la representación más precisa de la realidad. En ese enaltecimiento de lo real, aparecen técnicas de precisión entre las que se pueden contar la macro fotografía, la micro fotografía, la fotografía estereoscópica, los progresos en los dispositivos, disparadores más rápidos, de ráfaga para no perder un sólo instante, películas con sensibilidades altísimas para poder capturar la realidad en las condiciones más difíciles, millones de píxeles para lograr una definición perfecta sin malgastar ni el más mínimo detalle. Todo esto por sólo nombrar algunos de los incontables avances que ha tenido la fotografía para ser la prueba veraz de la realidad, cumpliendo con el compromiso cultural adquirido desde su invención.

El otro gran grupo o alternativa resultante de las nuevas tecnologías, como señalaba Durand, de la fotografía liberada de sus obligaciones con la realidad. Una fotografía autónoma que saca provecho de todas las técnicas que han hecho parte de su evolución. Desde el uso de las primeras técnicas, como la cianotipia de sus orígenes, como el uso de placas de vidrio, o rayogramas en la ampliadora, a los avances tecnológicos más avanzados con soportes digitales, o el uso de nuevos materiales como en el caso antes visto de Michal Macku.

El fotógrafo elige dentro de los procesos técnicos cuales son los más acertados para lograr la imagen que desea. Cuanto mayor sea el dominio que tenga de la técnica mejor será el resultado a obtener. La técnica puede ser controlada y entendida de la misma manera por todos, esta es una de las principales características que hace de ella un aspecto denotado, pero la interpretación de esas técnicas lleva a connotaciones diferentes en la imagen fotográfica.

Durante el proceso de creación la imagen pasa por un proceso de connotación. El fotógrafo sabe, de manera consciente o inconsciente, que la elección de una técnica u otra, de un soporte, de un encuadre, pueden cambiar de forma definitiva la lectura que se tendrá de esta imagen. Es así como los aspectos denotados y connotados se ligan estrechamente, hasta casi llegar a un punto donde puede ser difícil diferenciarlos. El manejo de la técnica para lograr imágenes con efectos específicos no es algo reciente. Desde



Fig. 25. *El Flatiron*
Tiraje al bromuro
Alfred Sieglitz, 1902-1903

Fig. 26. *Recogiendo la caña*
Peter Henry Emerson, 1886



la expansión de los primeros estudios fotográficos, los fotógrafos en el laboratorio, o en el momento de la toma fotográfica, decidían el resultado final de la imagen, como se ha explicado antes, haciendo referencia también a la carta escrita por Baudelaire a su madre. A finales del XIX aparece el Pictorialismo como respuesta a la popularización de la fotografía gracias a la comercialización masiva de las cámaras de Kodak. Una reacción de la burguesía y de las clases dirigentes que, en medio de los cambios sociales y políticos que caracterizan el paso al siglo XX, se ven en la obligación de cuidar la fotografía emergente de los aficionados, que sin ningún rigor ni formación la estaban vulgarizando. De este modo, fotógrafos con un gran dominio técnico, pero principalmente poseedores de la intuición —ojo—, sensibilidad e inspiración de artista crean un movimiento que crece rápidamente conformando asociaciones en Europa y América, con postulados basados en el uso y combinación de las técnicas fotográficas como el uso de filtros, desenfoques, manipulación en el positivado, experimentación con otros materiales, entre otras prácticas puestos al servicio de la creación artística. Dos de los grandes fotógrafos participantes de este movimiento: Alfred Stieglitz (*fig. 25*), con una gran sensibilidad y a la vez con amplio dominio del laboratorio fotoquímico; y Peter Henry Emerson, que buscaba en sus fotografías recrear de la forma más fiel la mirada del hombre (*fig. 26*). De este modo, como señala Luis Castelo:

“Sus postulados establecen que todo aquello que preva-

lece y determina nuestro campo visual deberá prevalecer en el campo de la imagen fotográfica. Emerson juega con las características del medio fotográfico para representar y hacer corresponder lo mejor posible esta imagen fotográfica a la imagen real.”⁸⁶

Debido al sentido cultural de los aspectos connotados en la imagen, se pueden seguir algunos parámetros generales para construir un sentido específico de la fotografía, como los procesos propuestos por Barthes. Cada observador comprende la imagen de una forma individual, compartiendo con otros esos parámetros que le ayudarán a identificar en la imagen ciertas connotaciones comunes, pero en definitiva la interpretación que dé de la imagen será propia y condicionada por su experiencia y conocimientos personales. Así que tanto como cambie el hombre cambiarán sus interpretaciones de la imagen. Incluso las connotaciones que tiene la imagen para el fotógrafo pueden cambiar. Sea por la relación

86. Luis Castelo, *Del ruido al arte : una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Blume, D.L. 2006, p. 141.



Fig. 27. *Tokyo, Japon*
Fotograma-quimigrama en
gelatinobromuro de plata
(60 x 50 cm)
Joan Fontcuberta, 1996

afectiva que tenga él con la fotografía o por los cambios que le haga de forma intencionada. Por ejemplo, llevándola de un contexto a otro: publicar una imagen fotográfica en la primera página de un periódico y luego exponerla en una galería de arte. El fotógrafo ve de manera distinta la imagen, le da funciones connotativas distintas. Cambios como estos afectan también las interpretaciones que tenga el observador de la misma imagen.

Utilizando varias técnicas de laboratorio, y tras la recolección de objetos en el mismo lugar donde tomaba la fotografía, Joan Fontcuberta, busca crear en la misma imagen una unidad de comunicación. Donde el aporte no esté sólo dado por el positivado del negativo de la escena fotografiada, sino además por las huellas que dejarán sobre la emulsión fotosensible en el momento de la ampliación. Aportando información del lugar, añadiendo otras sensaciones, información táctil o sonora del lugar de la imagen. Los fotogramas y quimigramas (fig. 27), no buscan ser fieles representaciones de la realidad, son una especie de cápsulas informativas, que contienen datos a diferentes niveles para que el observador los descubra.

140



Fig. 28. *The Drummer*
Ilfochrome
Loretta Lux, 2004



Fig. 29. *Girl with marbles*
Ilfochrome
Loretta Lux, 2005

La creación de universos diferentes, nuevas miradas o mundos hiperrealistas son fruto también de la destreza para dominar la técnica. Esa destreza da herramientas al fotógrafo para definir exactamente los procedimientos que requiere para llegar a la imagen que desea alcanzar. En las inquietantes imágenes de Loretta Lux (*figs. 28 y 29*), el observador se enfrenta a retratos de niños que lo llevan a cuestionar su veracidad, si son fotografías o no. Imágenes surrealistas, con un ambiente desconcertante, místico, solitario y distante. Una combinación cuidadosa de pintura y trabajo digital, donde cada elemento está ubicado meticulosamente. Desde el escenario hasta el más mínimo detalle, utilizando incluso su propia ropa de la infancia, para recrear esos retratos de proporciones enigmáticas en escenarios situados en lugares fuera del tiempo. Imágenes que luego son impresas en papel Ilfochrome para conseguir una imagen luminosa y de textura suave.

2.2.2. Aspectos connotados en la imagen fotográfica

Roland Barthes, preocupado por comprender y explicar los mecanismos del discurso propio de la imagen fotográfica, especialmente su poder de persuasión, propone una definición de retórica de imagen, tomando como punto de partida los elementos semiológicos. Es así como, a través del análisis anuncio publicitario de Panzani (*fig. 30*), reconoce en la imagen tres mensajes: mensaje lingüístico, mensaje denotado y mensaje connotado. Vale la pena recordar que, para Barthes, la imagen fotográfica al ser una representación analógica de la realidad no posee un código. La codificación es posterior y externa, y se da a través de los procesos de connotación. Pero, para llegar hasta ese punto hay que remitirse a cuál es el curso de la significación. Para Barthes, el objeto dentro de la imagen remite a un objeto que existe en la realidad, de este modo ver los productos que salen de la red en el anuncio, tomates, pimientos, remiten a tomates y pimientos del mundo real. Esto es el primer nivel de significación, el estado denotado de la imagen, un estado descriptivo o de referencia. Pero estos objetos en la imagen, tienen una segunda significación, el objeto remite a otra cosa, en el caso de los tomates y pimientos, dentro de un anuncio de pasta, remiten a Italia, pero no sólo como país, remiten a lo *italiano*. Esta segunda significación, tomando el término de la lingüísti-



Fig. 30. Anuncio de los productos de Panzani

ca, es el mensaje connotado. De este modo, el tomate que está en la fotografía es identificado como signo denotativo, significa al mismo tiempo “Italia” lo que lo transforma en significante de connotación. Este segundo nivel de significación tiene para Barthes el origen en la cultura y la sociedad, como resultado de un aprendizaje histórico.

Como se ha visto hasta ahora en la descripción de los aspectos denotados, entendidos también como referenciales –yendo más allá de la definición analógica de Barthes–, no es posible separar estas definiciones de las connotaciones que pueden tener también. Para Barthes, el segundo sentido del mensaje puede ser codificado a través de procedimientos, él se aventura a señalar seis, indicando también que en la creación y producción fotográfica es cuando dicha codificación es llevada a cabo. De este modo, los procedimientos que pueden ser entendidos como técnicos, pasan a ser parte del discurso y la codificación de la imagen. Explica todos estos procesos a través del anuncio publicitario antes mencionado y, también, utilizando como ejemplo la fotografía de prensa. Explicando que en la publicidad la intención de persuadir es un constructor directo y claro de codificación para lograr un mensaje efectivo. Por otra parte, toma como ejemplo la fotografía de prensa, que debido al medio de comunicación en el que se encuentra la imagen, determina la manera en que esta será entendida. Porque, tras la aparente neutralidad de la información se encuentran poderosos intereses.

En esta investigación, se toman como referencia los aportes de Barthes, pero sus definiciones no son aplicadas en su totalidad, como se ha podido ver hasta ahora. No hay aquí un interés por definir un código para el lenguaje fotográfico, pero sí lo hay por entender los procesos que llevan a entablar las relaciones y a generar el segundo nivel de significación. Los procesos de connotación no pueden ser clasificados y ordenados, no responden a un orden establecido. Se dan como resultado del contexto, de la cultura y de la experiencia personal. Es por esto que, aunque pueda hablarse de algunos parámetros generales, las connotaciones que se den de una imagen serán siempre variables e individuales, mientras la fotografía permanece inmutable.

Siguiendo esta idea, se estudian a continuación el *contexto* y la *mirada* como dos de los aspectos considera-

dos más importantes tanto en el momento de construir como en el de determinar significados de segundo nivel. Haciendo especial hincapié en que se trata aquí de un proceso de significación en el que, por el carácter subjetivo de los términos, se entra también en el campo de la interpretación. Tanto el contexto como la mirada serán estudiados a diferentes niveles, pues son determinantes a la hora de comprender algunas de los sistemas y estructuras propuestos más adelante en esta investigación. Ambos son abordados desde la pragmática, recalcando el papel de la imagen fotográfica en los procesos de comunicación humana, yendo más allá del objeto fotográfico y la materia.

2.2.2.1. El contexto

Antes de llegar a definir de qué modo y a qué niveles es determinante el contexto para construir, comprender o interpretar la imagen fotográfica, es necesario explicar qué se entiende por *contexto*, cuál es su definición y también sus alcances para esta investigación. Para empezar, el contexto es objeto de estudio de la *pragmática* dentro de los campos de la comunicación y la lingüística. La *pragmática*, al igual que la *semántica* y la *sintaxis*, pertenece a los tres campos de la semiótica. Cada una estudia un aspecto de la relación que existe entre los signos y por consiguiente la manera en que se estructuran, el sistema que construyen a distintas escalas, para comprender su significación y su comportamiento en los procesos de comunicación. De este modo, la sintaxis está dedicada al estudio estricto de la relación que existe entre los signos, lo que en términos de lingüística le atribuye el establecer las normas para alcanzar la precisa y adecuada construcción de los enunciados. La semántica va más allá de esta relación y se orienta al análisis de los significados, lo que equivale a que dichos enunciados puedan ser entendidos, interpretados, identificando el significado así como el referente, lo que lleva a tener presente su vínculo con la realidad. El campo de la pragmática llega a otro nivel, en su análisis forman parte también aquellos que hacen uso de los signos. Es así como, en términos lingüísticos, se dirige al estudio de los procesos de comunicación, identificando dentro de esos procesos todos los elementos que están conectados y que constituyen la situación en la que se establece dicha comunicación, es decir: *el contexto*.

La pragmática examina el funcionamiento del enunciado dentro de esa situación de comunicación, estudia su reconocimiento, así como que sea apropiado y pertinente. El análisis del contexto implica explorar la relación que hay entre él y el enunciado, porque sin la presencia de este último no es posible identificar la relevancia de unos u otros elementos presentes en el proceso de comunicación. Proceso en el que interactúan muchos aspectos, y esa interacción forma parte también del campo de análisis pragmático. Es así como en el contexto están presentes sólo aquellos elementos que son relevantes para el enunciado, siendo determinantes para su preciso entendimiento e interpretación.

Otros elementos fundamentales que definen el contexto, aparte del enunciado, son el emisor y el receptor que establecen la comunicación. Cada uno de ellos tiene un papel en el desarrollo del proceso comunicativo, y su interacción es también taxativa, el emisor como constructor del enunciado y el receptor como interprete del mismo. Ambos enmarcados y definidos por el lenguaje que emplean, la situación de cada uno, las normas sociales que les rigen, sus costumbres, entre otras circunstancias, que pasan a formar parte del contexto también. Emisor y receptor son interlocutores inmersos en un contexto comunicacional en que se desarrolla un intercambio entre ellos, en el que comparten creencias, experiencias, o conocimientos. Los cuales definen tanto la intencionalidad de uno como la interpretación que hace el otro del enunciado.

Todos los elementos que hasta ahora se ha venido señalando conforman el contexto, el cual ha sido definido bajo los criterios de la lingüística textual. Tomando como punto de partida el indicar la presencia del enunciado, construido por el emisor, para que este sea interpretado por el receptor, señalando también que, para que este proceso se lleve a cabo con éxito, es decir, el enunciado sea recibido e interpretado, y se comprenda su significado, depende del intercambio de las circunstancias y creencias de dichos interlocutores. Debido a este intercambio, a esta situación comunicacional, se habla aquí de contexto lingüístico, y de manera más específica, de contexto comunicativo. En este campo es necesario identificar también tres clases de contextos que establecen distintos niveles de relación a partir del enunciado y facilitan su comprensión. Estos son:

- El contexto verbal
- El contexto situacional
- El contexto sociocultural

Cada uno de ellos está determinado por unas características y relaciones específicas, que ayudan tanto a la construcción del enunciado como a su entendimiento; teniendo en cuenta que las circunstancias pueden variar, que el lenguaje no es uniforme, y que es posible que se generen distintas interpretaciones. Es así como, para comenzar, el *contexto verbal* contempla los aspectos internos e inmediatos del enunciado, partiendo de la unidad mínima de la palabra e identificando todos los elementos que la rodean y con los que interactúa. El *contexto situacional* se refiere a las circunstancias en las que el mensaje, el enunciado, es producido y también en las que es emplazado para su recepción. En él está presente el entorno cercano de los interlocutores partícipes de la comunicación. Por último, el más amplio de los tres es el *contexto sociocultural*, el cual contiene el conocimiento general, conformado por aquellos elementos pertenecientes a la sociedad y la cultura que supeditan, en un principio, la construcción del enunciado y definitivamente el entendimiento del enunciado. Esto se debe a que el lenguaje y los procesos cognitivos evolucionan dentro de la sociedad y las normas que en ella se establecen, así como también están regidos por la influencia de los parámetros culturales.

Tras definir en términos generales el contexto situado dentro de la lingüística, y los diferentes contextos que existen, se pasa ahora a trasladar estos conceptos al análisis de la estructura, funcionamiento y mecanismos tanto de creación como de interpretación de la imagen fotográfica. Para comenzar se establece un paralelo que ayuda a identificar puntos en común para luego aplicarlos a esta investigación, de este modo el contexto lingüístico pasa a ser entendido en términos de imagen dentro del lenguaje fotográfico que se ha expuesto hasta ahora. Como se ha explicado antes, el enunciado fija qué elementos son relevantes para el contexto, definiendo el campo de estudio. La imagen fotográfica se presenta aquí como el enunciado, de este modo, en un contexto visual, es la fotografía la que determina la relevancia de los elementos que interactúan con ella y que, por lo tanto, establecen los criterios tanto para su elaboración como para su posterior interpretación.

Continuando con la aplicación de términos del contexto a la imagen fotográfica, se describe como las tres clases de contextos intervienen en la imagen fotográfica, teniendo en cuenta que los tres están presentes siempre simultáneamente. Empezando por el contexto verbal es, al igual que en el enunciado, el que define la relación las unidades mínimas que componen la imagen. Elementos que permanecen inmutables en la imagen, del mismo modo que una expresión cuando está hecha, pueden identificarse las palabras que la componen, así como la relación que existe entre ellas –algo fundamental para poder entender dicha expresión–, pero no puede volverse a hacer, porque sería un enunciado diferente. El contexto situacional que ofrece información inmediata del entorno en el que, en este caso la fotografía, está presente. Este contexto puede variar y por consiguiente modificar la lectura que se haga de dicha imagen. Por otra parte, el contexto sociocultural ejerce con la imagen fotográfica las mismas funciones que con los enunciados textuales; y está orientado más a comprender cómo los aspectos sociales y culturales pueden ser determinantes, no sólo en la interpretación de un mensaje sino también en identificar como estos aspectos hacen parte de la construcción misma del lenguaje fotográfico, así como de los procesos cognitivos del hombre. Vale la pena señalar que el contexto sociocultural condiciona tanto la elaboración de la imagen como su posterior interpretación. De modo que, el autor de la imagen y el observador de la misma pueden pertenecer al mismo contexto o, por el contrario pertenecer a contextos diferentes. Esto lleva también a resaltar que la intención y la interpretación pueden ser discordantes, de mismo modo que si la imagen cambia de contexto tanto situacional como sociocultural puede tener lecturas completamente diferentes.

Los tres géneros identificados podrían ser estudiados por separado en un estudio exhaustivo del contexto en la imagen fotográfica. En este caso, tomándolo como uno de los aspectos más importantes de la connotación, no serán aislados, partiendo de la presencia simultánea que tienen los tres con relación la enunciado. Aunque a veces pueda parecer que en algunos casos unos tienen mayor o menor fuerza que otros. La interpretación depende tanto de del entorno lingüístico en el que se presenta la fotografía, como el entorno físico de la imagen captada, así como del discurso propuesto por el autor de la misma, y del modo

en que todos los elementos que componen la fotografía se entrelazan y tejen formando una unidad.

2.2.2.2. Estadios de la imagen fotográfica y sus contextos

A partir de los contextos expuestos hasta ahora se proponen en esta investigación diferentes estadios de la imagen en los cuales los contextos son determinantes. Antes de explicar estos estadios es indispensable hacer una distinción de uno de los contextos, sin ánimo de aislarlo, sino con la intención de reconocer las cualidades distintas que tiene éste dentro de la investigación. La imagen fotográfica compuesta por todos los elementos inmutables que están dentro de ella, de su composición, por ejemplo: la escena de un paisaje, en la que están fotografiados animales, árboles, montañas, etc., o, una ciudad, en la que se están fijados los transeúntes, las calles, los edificios, o la fotografía de una habitación; todos esos elementos relacionados entre sí se encuentran en un contexto, equivalente al contexto rigurosamente lingüístico del enunciado, en el cual se define por la relación contigua de las palabras –en el caso del texto–, y, en la imagen, de la contigüidad de los elementos fijos en la composición de la imagen. Dado que este contexto no varía en la imagen fotográfica, no se incluye en el análisis de los estadios que se plantean a continuación y que se corresponden con las definiciones del contexto situacional y el contexto sociocultural. El primer estadio corresponde al instante en el que la imagen es captada, su situación, espacio físico, el entorno en el que se eligen los elementos que la conforman, resultado de la relación del fotógrafo con el ambiente y las circunstancias presentes en ese momento. El segundo estadio corresponde al contexto en el cual se inscribe la imagen, en el cual se presenta al observador; por ejemplo: una exposición, una imagen fotográfica de prensa, o en un álbum familiar. Por último, el tercer estadio está definido por el contexto del espectador, su entorno, su situación, sus circunstancias en momento en el que se enfrenta a la imagen fotográfica.

En el primer estadio, la fotografía una vez tomada no varía los acontecimientos o situaciones capturados por la imagen. Es un instante congelado, una fracción del mundo recortada que tiene dentro de sí fragmentos de ese contex-

to al cual pertenecía. Lo que si es posible variar, es la manera de interpretar ese contexto pasado el tiempo. Los recuerdos, las situaciones, los entornos y escenarios pueden ser interpretados de una manera diferente. En el momento de tomar una fotografía hay una intención detrás del *click* de la cámara. Una intención que, como es sabido, no tiene siempre una relación directa con la interpretación de la imagen. Un gesto, a veces ingenuo, puede dar como resultado la transformación de una idea, un lugar o un sentimiento. Las fotografías de guerra son un claro ejemplo de esta relación. La importancia de vivir el momento, de ser parte de esa realidad y entenderla para poder captarla en la imagen. Recordando las palabras de Robert Capa “*If your pictures aren't good enough, you're not close enough*” (“Si vuestras fotografías no son lo suficientemente buenas es porque no estáis lo bastante cerca”). Una cercanía que nada tiene que ver con la distancia del objetivo, por el contrario, se refiere más a una cercanía personal al conflicto. Al ver la imagen, la identificación del contexto parece ser muy clara, lo cual no significa que en el momento real, por ejemplo, el terreno en conflicto pueda ofrecer una claridad de la situación. Como explica Don Mac Cullin, fotógrafo y reportero de conflictos bélicos tan importantes como la Guerra de Vietnam (*fig. 31*), Camboya o el Congo, al manifestar:

“Tengo una visión más bien embrollada del mundo y de como funciona. Pero cuando tengo en las manos una cámara, esa confusión desaparece. En cuanto miro a través de un visor, todo me resulta claro y transparente como el cristal. Veo el bien y el mal de la humanidad. Entonces, me esfuerzo por fijarlo en la película.”⁸⁷

87. Don Mac Cullin, *Photopoche*, Centre national de la photographie, citado en Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida, Fotografía e inconsciente*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 26-27.

La intención del fotógrafo por plasmar el instante exacto, reflejo de la realidad, destacando en su selección de elementos lo que sucedía en esa realidad, puede diluirse en el tiempo e incluso cambiar completamente su sentido, sin cambiar absolutamente nada en la imagen. Quienes en una imagen son héroes y libertadores, pasado el tiempo, pueden ser vistos como villanos o verdugos. Esto se pone en evidencia en el contexto social y temporal en el que la imagen es presentada, el segundo estadio al cual se hace referencia. La posibilidad de variar infinitamente la manera de presentar una imagen lleva a múltiples formas de entenderla. Aunque hay



Fig. 31. *Fallen North Vietnamese Soldier (Caida de un soldado Nor-vietnamita)*
Hue, Vietnam
Don Mac Cullin, 1968

contextos, como son los medios de comunicación, que ejercen una influencia poderosa sobre la imagen, orientando su lectura, dejando una marca difícil de borrar que la acompaña y sigue presente aunque el contexto de situación cambie.

Antes de entrar por completo a reflexionar acerca del segundo estadio que se ha propuesto, el contexto en el que se entra en contacto con la imagen, es importante señalar que, para el fotógrafo el lugar, el medio y la manera en que va a dar a conocer sus imágenes pueden ser determinantes para su realización, en especial la manera de mirar el contexto donde éstas tienen su origen. El contexto en el que serán presentadas se convierte en un objetivo para el fotógrafo, dando mayor o menor

relevancia a unos u otros elementos que conformarán su imagen. Así como antes se señalaba que le enunciado indicaba lo que sería o no relevante para el contexto, conocer las circunstancias inmediatas en las que será presentada la imagen, o el interés que tiene el fotógrafo de darla a conocer, presentar su mensaje, determina la construcción de su enunciado, de su fotografía. Aunque hay elementos que no llegue a controlar el fotógrafo, todos aquellos en lo que pueda decidir, el encuadre, la profundidad de campo, el tiempo de exposición, el color, entre otras posibilidades, le permitirán destacar y ocultar elementos para la elaboración de la imagen. La diferencia es considerable si las fotografías son parte de un contrato para una agencia de prensa, que demandan un tipo y cantidad específicos de imágenes, a si son las vacaciones de verano, o si son imágenes preparadas para ser exhibidas en una importante exposición, a si son fruto de la casualidad, un instante cualquiera en el que se tenía a mano una cámara fotográfica. Las fotografías se hacen para ser vistas, y más aún, hay que resaltar una cualidad de las imágenes fotográficas dentro de los procesos de comunicación, esto es la necesidad o el placer del hombre por compartirlas con otros. Al respecto, Doisneau decía: “Me alegraba al hacer una imagen, pensar que se la iba enseñar a mis amigos”⁸⁸.

88. Robert Doisneau, *Photopoche*, Centre national de la photographie, citado en Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 28.

La fotografía inició una colonización visual a principios del siglo XX con la popularización del uso de imágenes en los medios impresos como periódicos, revistas o anuncios publicitarios. La I Guerra Mundial transformó la manera de vivir en Occidente, generando muchos cambios sociales, políticos, tecnológicos y económicos que se desencadenaron rápidamente. La fotografía al estar presente en diversos campos de acción gracias a las múltiples aplicaciones que ha tenido desde su invención, no sólo fue testigo de los cambios en la sociedad sino que ella misma sufrió grandes modificaciones tanto en sus usos y como en la manera de ser entendida. Por una parte, los sistemas de impresión se hacían cada vez más rápidos y eficientes, y además permitían un uso más habitual del color por lo que el lector tenía acceso a imágenes más atractivas. Por otra parte, la revolución tecnológica en las cámaras fotográficas que las hacía más compactas y veloces –como la Leica–, que además utilizaban película de carrete, innovaciones en materia de calidad que llegaba también a los negativos y las copias de papel. La fotografía participó del nacimiento de las

estrategias de mercado y publicidad modernos, agresivos y más directos. Una fuerte competencia presente en todos los ámbitos de la sociedad, desde la emergente propaganda política hasta el reclamo de los lectores por publicaciones impresas con imágenes grandes y portadas a color, revistas temáticas y anuncios publicitarios. De este modo se convertía en la herramienta más útil para promover desde las ideas políticas hasta las ideas de la nueva sociedad de consumo que se estaba construyendo. Una sociedad insaciable que empieza a exigir la información con imágenes en todos los soportes: libros ilustrados, revistas, periódicos, anuncios, entre otros. Soportes llenos de infinidad de imágenes, niños, animales, avances tecnológicos, todo tipo de productos que pudieran ofrecer, coches, cigarros, artículos de lujo y de belleza, etc. Esta transformación de los medios y de la presencia de la imagen en ellos produjo nuevos contextos, nuevas maneras de entender la fotografía por parte de la sociedad y la cultura.

El origen de la fotografía por encargo tiene lugar a finales de los años 20, nacen las agencias de publicidad y de fotógrafos, la fotografía comercial se extiende debido a la gran demanda de los lectores, la imagen le gana terreno al texto, y los publicistas y las editoriales surgen como intermediarios entre el fotógrafo y el observador. Ellos pasan a determinar el mensaje y el contexto en el que las imágenes serían presentadas al público, sirviendo a la nueva sociedad de consumo. De este modo, grandes fotógrafos de la época ponían al servicio de la publicidad y de los medios de comunicación impresos del momento su talento y creatividad, como André Kertész, Maurice Tabard, Rodtchenko, Laszlo Moholy-Nagy, Robert Doisneau o Paul Dorsey, sólo por nombrar algunos. Un claro ejemplo de la época es la revista *VU* que nace en Francia en 1928, contando con los mejores fotógrafos de la época como Robert Capa, Germaine Krull o Man Ray (*fig. 32*). La revista rompió los esquemas de la época, contando con una narración que se hacía a partir de imágenes de altísima calidad, actuales, mostrando las tendencias estéticas del momento, pero además de las imágenes tenía un sentido crítico con la situación política y social, lo que llevó también a su final, debido a su posición revolucionaria y la tendencia hacia la izquierda de su director Lucien Vogel, que se evidencia en su lucha durante los años 30 contra el fascismo y el nazismo, y con su posición de apoyo al bando Republicano



Fig. 32. Portada del número especial de la revista VU Man Ray, 1933



Fig. 33. Reportaje "Quand les femmes s'en mêlent"
Revista VU, Agosto 29, 1936
Gerda Taro, 1936

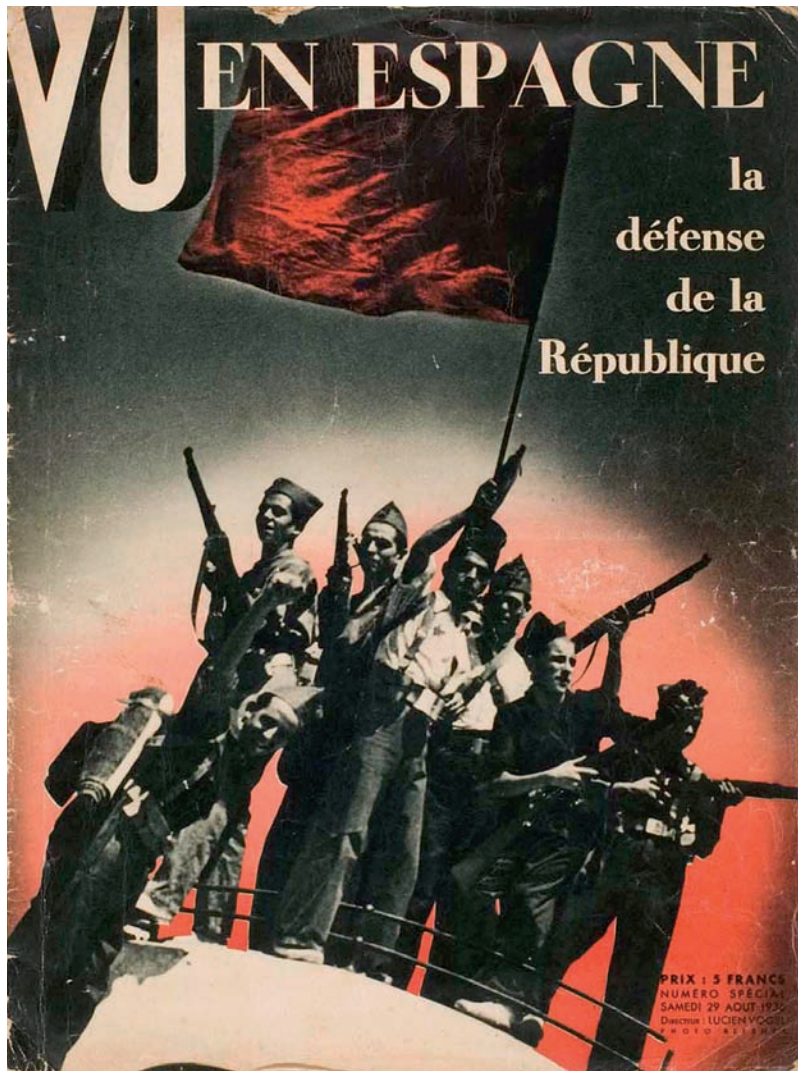


Fig. 34. Portada Revista VU,
Número Especial,
Agosto 29, 1936

durante la Guerra Civil Española como se puede ver en el reportaje de Gerda Taro (*figs. 33 y 34*).

Aunque el fotoperiodismo como tal había visto por primera vez la luz en Alemania, unos años antes que la revista *VU*, en medio de la crisis política y económica que vivía el país tras la I Guerra Mundial, el esplendor de ésta práctica se produce en Estados Unidos con la revista *LIFE*. Erich Salomon es el principal exponente del nacimiento de la fotografía de prensa, pero su desarrollo en Alemania fue segado por el Tercer Reich tras su llegada al poder al eliminar cualquier idea que pudiera estar en su contra, callando a la prensa y cualquier medio que pudiera difundir ideas contrarias a sus planteamientos. Salomon crea un estilo en el fotoperiodismo, el cual le da importantes seguidores, que en su mayoría se ven forzados a huir como consecuencia de la persecución racial e ideológica. Aunque Salomon logra escapar a Holanda, muere años más tarde en los campos de exterminio Nazi, dejando un legado que continúa vivo en el fotoperiodismo moderno que se extiende por Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

Los reportajes fotográficos de las revistas ilustradas tienen como principal objetivo ofrecer al lector un recorrido por el mundo a través de las imágenes acompañadas por textos breves, en un formato agradable. Pero lo más importante de estas revistas y a lo que se debe gran parte del éxito en sus inicios, antes de tener que competir con la televisión, es el compromiso implícito de veracidad que contiene la imagen fotográfica. La revista *LIFE* saca su primer número en 1936, no sólo siguiendo los pasos de las revistas europeas sino reclutando a los fotógrafos que llegaban huyendo de Alemania. No era la primera en el mercado, pero sí la primera en tener una estrategia clara publicitaria que le permitía cubrir el vasto territorio estadounidense, un mercado muy interesante para los anunciantes que no necesitaban recurrir uno a uno a los periódicos locales para llegar a todos los hogares. *LIFE* ofrecía la *vida*, la realidad, en imágenes dentro de sus páginas. La guerra que hasta entonces había sido fría y distante, debido más que nada a las limitaciones técnicas, se presentaba directa y cruda, y entraba ahora sin pudor en la cotidianidad de los lectores, deseosos de informarse y tener en sus manos las primeras imágenes de todo aquello que sucedía en el frente. Las fotografías al presentarse acompañadas por pocas palabras, parecían

reafirmar el compromiso de ser veraz, y esa veracidad conlleva una neutralidad que, dado el contexto en el que se presenta es sólo una utopía. La interpretación está condicionada al contexto en el que se encuentra enmarcada, y de este modo, al estar en una u otra publicación su lectura

Fig. 35. "Soldado Español", página de la revista LIFE, vol. 3, no. 2, 12 de julio, 1937 Robert Capa, 1936



puede variar ampliamente. Las fotografías que Robert Capa tomó durante la Guerra Civil en España en 1936, como la famosa y polémica imagen *Muerte de un Miliciano*, publicadas por primera vez en la revista *VU*–23 de septiembre de 1936–, recibían una gran repercusión al publicarse en julio de 1937 en la revista *LIFE* (fig. 35). La misma imagen en dos revistas con ideologías opuestas, narrando la guerra en contextos distintos. *VU*, sin apenas publicidad, por decisión de su director, denunciaba la guerra y daba su apoyo desde la publicación a los republicanos. Por otro lado, *LIFE*, revista ultra conservadora en la época, narraba en cifras y estadísticas, de una forma fría e incluso prepotente, los motivos que habían llevado, un año antes de la publicación del artículo, al estallido de la guerra. Incluso el pie de foto no hace referencia al bando al que pertenece el hombre de la fotografía, el texto es el siguiente: “*Robert Capa’s camera catches a Spanish soldier the instant he is dropped by a bullet through the head in front of Cordoba*” (*La cámara de Robert Capa capta a un soldado español en el instante en el que él es derribado por una bala atravesando la cabeza en el frente de Córdoba*). Por lo tanto, el contexto en el que se presentan las imágenes orientan la manera en que serán entendidas, más allá de la intencionalidad del fotógrafo.

A veces, el contexto en el que se encuentran las imágenes no es necesariamente tan público como la portada de una importante revista. En algunos casos el contexto puede ser más íntimo, imágenes que acompañan al observador como un prueba de la existencia de un lugar, un recuerdo, o simplemente de un profundo sentimiento; una imagen colgando del cuello en un relicario o, en una versión más actual, puede ser las fotografías que se llevan en la pantalla del móvil. Imágenes privadas en un álbum de fotografías, o incluso una fotografía encontrada por casualidad entre algunos papeles olvidados. El observador puede encontrarse con sus propios recuerdos o por azar, con los recuerdos de otro, que, vistos en nuevo contexto, han podido cambiar, han sido olvidados o, por el contrario, se han convertido en un pasado idealizado. Un contexto situacional en el que está la imagen presente y que nada tiene que ver con el contexto que había sido fijado en ella. Como un mensaje en una botella, esa imagen es un instante condensado que puede tener un gran valor simbólico o afectivo para aquél que se enfrenta a la fotografía. Es posible incluso, que esa imagen vuelva al lugar donde

fue hallada, o que reciba un nuevo status y pase a ser una imagen pública, compartida con otros, o, en el peor de los casos, sea destruida. Hay imágenes que cuesta mirar...

Como explica Serge Tisseron:

“Es posible que esas imágenes hayan sido experiencias difíciles de introyectar, ¡aunque sea simplemente porque el placer de un viaje resulta difícil de recordar cuando la brutalidad de lo cotidiano vuelva a imponerse!”⁸⁹

89. Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 28.

Por último, se aborda ahora el tercer estadio, el cual está definido por el contexto del espectador en momento en el que recibe la imagen fotográfica y como su entorno, su situación, sus circunstancias son determinantes en la interpretación que este pueda dar de la imagen que observa. El espectador pertenece a un contexto, tiene sus conocimientos y creencias, que comparte con la sociedad y cultura a la que pertenece. El nivel de comprensión que tenga el de la imagen está señalado por la valoración que dé a los elementos que conforman la fotografía, aquellos aspectos son inmutables, como se ha señalado antes al hablar de la imagen fotográfica como enunciado. La relación que se establece entre la imagen fotográfica como unidad –conformada por dichos elementos– con el contexto del observador indica lo que es relevante o no y, por consiguiente, esta interacción lleva al interlocutor a conocer su significación. De este modo, además de la situación en la que se presenta la fotografía, sus circunstancias forman parte también de la lectura que da de la misma. Recordando también, como se ha visto hasta ahora, que tanto los tres géneros de contexto, como los tres estadios explicados anteriormente están siempre presentes simultáneamente.

Para ahondar en la relación entre fotografía y receptor se presenta a continuación un análisis entorno a una imagen fotográfica elaborada para una campaña publicitaria. Como se ha visto hasta ahora, la presencia simultánea tanto de los contextos como de los estadios propuestos condicionan la interpretación de la imagen fotográfica por parte del observador. Es por este motivo que no se hace un especial esfuerzo por separarlo de los otros condicionantes antes mencionados, sino, por el contrario, se hincapié en todos los elementos que intervienen. Desde el origen, el porqué de la imagen, la intención que hay detrás de esa imagen, los contextos en los que se presenta, apuntando

también a algunas de las posibles lecturas que puede haber según los vínculos reconocidos. Así como la imagen fotográfica no puede ser aislada de los contextos, presentes a tantos niveles, el observador en cuanto entra en el proceso de comunicación con una imagen no puede ser apartado para comprender sus circunstancias, dado que es el nexo entre imagen y observador lo que destaca y da importancia a su situación. Hay que señalar también que, al ser parte de una campaña publicitaria ha sido establecido un proceso comunicacional, en el que se espera una identificación y una respuesta por parte del receptor. Aunque, como se explica a continuación, al extraer la imagen de los connotadores establecidos y de la intencionalidad de los creadores de la imagen, el observador –en su contexto– podrá tener otras lecturas diferentes de la misma fotografía.

En el año 2001 la marca española de zapatos *Camper* lanzó una campaña de comunicación en la que exponían su filosofía de marca que iba más allá de ser unos fabricantes de calzado de calidad. Empezaron a presentarse a los consumidores de una manera directa, cercana y con un mensaje sencillo en el que muestran su espíritu de comunicación, ofreciendo con sus zapatos una manera de vivir: simple y cómoda, a medio camino entre lo rural y lo urbano; una búsqueda por el equilibrio entre su origen y la innovación técnica y de diseño de sus productos. Una pieza importante dentro de campaña, y por lo tanto de la difusión de esa ideología es la revista *TWS - The Walking Society* –una publicación en la que se incluye un catálogo de la temporada en la que salía al público–. El primer número dedicado a la isla de Mallorca, plantea un regreso a los orígenes. Los artículos y las imágenes son un homenaje al Mediterráneo, la marca busca destacar algunas de las características principales de la cultura de la isla como sus costumbres, sus tradiciones, su gente y sus paisajes. De este modo, al presentar la cultura mediterránea destacando una cultura rural, presenta también la cultura *Camper* –que en catalán significa “campesino”–, mostrando como la estética y los valores de la marca están influidos por este entorno. En uno de los artículos de ese número llamado *Juegos*, se habla de la importancia de los juegos de cartas como reflejo de la manera de ser de los pueblos, y en especial hace referencia al “*truc*”, que es el juego más popular de la región. En este juego participan dos o más parejas que se comunican por medio de señas secretas y con las

que se quiere despistar a los otros jugadores. La imagen que abre el artículo (*fig. 36*) tomada en el *Café Can París* en Sencelles, muestra a cinco hombres mayores jugando una partida de cartas. En el contexto de la publicación y con la intención de ilustrar el artículo, la imagen presenta un fragmento de la realidad mallorquina, recreando una de las tradiciones de su cultura. Además, integra en la composición de la imagen elementos que reafirman la “*cultura Camper*”, dado que los jugadores a los que se les ven los pies llevan puestos zapatos de esta marca –aunque es necesario conocer los zapatos para reconocerlos en la imagen, de lo contrario pueden pasar desapercibidos–. Reafirmando de esta forma lo tradicional de Mallorca y la propuesta de una sociedad *Camper*. La lectura que da el observador de esta imagen, presentada en el contexto de la publicación que pertenece a la marca de calzado, está anclada por todos estos elementos. Un contexto que va más allá de la publicación, la cual era entregada gratuitamente en el mostrador de la tienda. Por lo tanto el lector de la revista conoce la marca y existe una identificación entre él y el producto, y ojear la revista muestra un interés por lo que la marca está proponiendo, aunque sea sólo el

36. *Café Can París*,
Doble página de la Revista TWS
(*The Walking Society*)
Nº 1: Mallorca
España, 2001



HOUSE OF CARDS JUEGOS DE CARTAS

Card games reflect the idiosyncrasy of people. In Mallorca the most popular is “true”, involving two or more pairs of players who communicate with the partner using a set of secret signs, which are changed in every match in order to mislead the opponents. More than the cards received it is the wit of the players that carries the day, and if perchance the partner misunderstands the wink or tapping of the finger, then after the match a deafening tornado of screams blaming the other is bound to happen, so a foreigner might expect them to draw knives at any second, but it is also part of the game, a way of letting off steam. In Spain they have four sets of signs: Sword, Cup, Gold and Club, each representing the four layers of the medieval society: The sword of the knights, The Chalice of the priests, the gold of merchants and the club, which was the only weapon the peasants could use.

Los juegos de cartas son un reflejo de la idiosincrasia de los pueblos. En Mallorca el más popular es el “true”, en el que participan dos o más parejas que se comunican mediante signos secretos, cambiados a cada juego para despistar al otro equipo. Así, más que las cartas que depara el azar, es la astucia de los jugadores lo que hace ganar la partida, y si por cualquier motivo el compañero no ha entendido el guiño o el tamborileo de un dedo, al acabar la mano estalla una tempestad de gritos y denuestos, de manera que un turista que les esté observando podría pensar que están a punto de sacar las navajas, pero también esto es parte de juego, una manera de liberar energía. Los palos de la baraja española representan los cuatro estamentos de la sociedad medieval: la espada de los caballeros, el cáliz del clero, el oro de los mercaderes y burgueses, mientras que el pueblo llano, a quien le estaba prohibido llevar armas, está simbolizado por la contundente cachiporra de los bastos.

Café Can París, Sencelles



37. *Café Can Paris*,
Página de la Revista TWS
(The Walking Society) N° 1: Mallorca
España, 2001

catálogo de la nueva temporada está todo envuelto por la filosofía que buscan posicionar.

La marca cuenta con tiendas en más de 40 países, de los cuales a parte de España sólo dos más hablan castellano. Por lo que, en el momento del lanzamiento de esta campaña en dos idiomas –inglés y español–, hay un fuerte interés en posicionar la marca y la filosofía en su país de origen. Por lo que, en ese caso, entre los interlocutores se comparten contextos, lo que permite unas conexiones más fáciles de reconocer, y, aparentemente una interpretación por parte del observador más cercana a las intenciones de los realizadores de la imagen.

Pero, si queda fuera toda esta intencionalidad. Si el observador desconoce toda esta información dada por el contexto de la publicación, así como también desconoce los zapatos de esta marca, y se enfrenta sólo a la fotografía, como un único enunciado, compuesta solamente por los elementos que la componen (*fig. 37*) tendrá una lectura a partir de sus conocimientos previos como individuo, a partir de su situación y de su entorno. Depende entonces de lo que sea relevante por la interacción entre sus contexto y la imagen. De este modo, puede que tal vez no vaya más allá de la descripción de los elementos que componen la imagen, o quizás alguno de ellos llame su atención, y establezca una relación con su contexto, como puede ser que él sea un apasionado de los juegos de cartas y lo relevante sea la partida que están echando estos hombres; o, llevándolo a otro nivel, que el observador sea familiar de alguno de los fotografiados, una circunstancia que determinaría otra significación completamente diferente de la misma imagen. Son infinitas las interpretaciones que puede dar cada observador de la imagen, y es posible que en la mayoría de ellas no tenga la menor importancia que los hombres lleven calzado de esta marca española.

Esta fotografía además de formar parte de la revista es la imagen de los anuncios publicitarios de la misma campaña de 2001 de *Camper*. Este anuncio fue publicado en una revista española (*fig. 38*). El contexto situacional de la imagen fotográfica cambia y las connotaciones que se tiene de ella también. Aparentemente, la misma imagen está presente en las dos publicaciones, en una como publicidad sin conexión con los contenidos de la revista, y en la otra

38. *Camper*
Anuncio de Revista
España, 2001



como elemento que ilustra el contenido y el discurso de la primera edición de *TWS*. La fotografía del anuncio tiene una está recortada en la parte de arriba, y no se ven las vigas del techo, ajustando su formato al del soporte de la revista. La imagen, está acompañada en ambos casos por textos en inglés y en español, reafirmando el sentido internacional de la marca. Las dos imágenes fotográficas tienen una intencionalidad explícita al ser parte de una campaña publicitaria, lo que facilita reconocer las connotaciones más comunes. Además, al estar presentadas dentro de contextos definidos como son la revista de la propia marca y como parte de la publicidad de una revista comercial se destacan algunas de las características de las imágenes para el observador. Pero el éxito de la campaña y que su mensaje llegue al público objetivo depende también de

conseguir una conexión con el contexto sociocultural del lector. Por lo tanto, el observador desde su entorno, sus conocimientos y sus circunstancias hará un reconocimiento y una identificación de los elementos que componen las imágenes propuestas. Por consiguiente, en el caso de lograr los objetivos de la campaña, el observador hará propios los perceptos anunciados.

En la primera imagen se busca poner el énfasis en la cultura mallorquina, para relacionar luego los valores de la marca con las tradiciones de la isla. Las connotaciones que dan el ver a cinco hombres mayores, vestidos de una manera determinada, jugando cartas, acentúan la idea de tradición, experiencia y tranquilidad con los que busca identificarse *Camper*. Es así como encadenan los conceptos y las lecturas, creando la relación entre contextos. En cambio, en el anuncio, la imagen no sólo ha cambiado el formato como se mencionaba antes, los elementos publicitarios se añadieron directamente a la composición de la imagen, a su sintaxis. La jerarquía de los elementos a cambiado, y la lectura que dará el observador de la imagen está dirigida a identificar primero los zapatos, como consecuencia de la fotografía en la esquina superior izquierda de uno de los zapatos que lleva uno de los jugadores; conectando visualmente con una diagonal los dos elementos iguales de color amarillo. Ya no tiene importancia que sean de Mallorca las personas que se encuentran en la imagen, aún así prevalecen muchas de las connotaciones iniciales dadas por la raza, la edad, el lugar, o la vestimenta, y que se reafirman en el observador gracias a su contexto. La revista es española lo que, en un principio –al igual que la revista entregada en los establecimiento–, lleva a que el público al que se dirige la publicación sea en su mayoría español. Por lo tanto, están presentes connotaciones, al parecer evidentes por compartir una misma cultura. Pero el juego principal en las connotaciones de la imagen del anuncio, no está en identificar en ella a cinco hombres mayores, jugando cartas y dos de ellos utilizando zapatos *Camper*, sino la transferencia de valores de una cultura a otra. Las tradiciones y valores de la cultura mediterránea llevados a una cultura artificial, para ser entendidos como propios de ésta. Logrando con esto que los zapatos tengan connotaciones pertenecientes a una cultura determinada y, por consiguiente la identificación de un público con los valores propuestos. Por otra parte, al ser parte de una

campaña publicitaria, teniendo como parte de la composición el slogan y el logo de la marca, aunque la escena se vea como cotidiana el observador podría pensar que es una realidad artificial, por lo que no exige un compromiso de veracidad, como si lo haría si fuera una fotografía parte de una de las noticias que la misma publicación. Algo que no queda tan claro en la revista de la marca, porque, aunque se vean los zapatos, el contexto sugiere que es una escena auténtica de la vida mallorquina.

La imagen fotográfica es una sola, en la que se puede ver una puesta en escena que es aceptada por su intencionalidad. En la primera publicación, *TWS*, se presenta como un documento que muestra la realidad de un grupo cultural y social determinados. En la imagen que forma parte del anuncio tiene como objetivo afianzar la posición de una marca a partir del reconocimiento, por parte del público, de la filosofía de marca como propia actitud frente a la vida misma. En todos los casos su interpretación depende de la identificación y comprensión por parte del observador, y como se ha explicado, esto sólo puede lograrse gracias al contexto al cual pertenece, y al a interacción de los contextos y los estadios de la imagen fotográfica que se explican en esta investigación.

2.2.2.3. La mirada

La mirada es la relación, el vínculo íntimo, que existe entre el observador y la imagen. Ya se ha dicho antes que la imagen fotográfica, como tal, no se transforma, no cambia, que se mantiene inmutable. En cambio, las interpretaciones que hay de ella si pueden variar. Puede haber distintas relaciones entre observador e imagen. La mirada puede cambiar porque el observador también cambia, se transforma, evoluciona o retrocede, cambia su contexto, cambian sus circunstancias. En 1839 se anuncia la invención de la fotografía como un avance científico –óptica y química–, una herramienta innovadora que estaría al servicio del hombre. A primeras luces esa era la relación inicial entre la imagen fotográfica y el observador. Así, la mirada sería condicionada por la funcionalidad de la imagen. Pero al mismo tiempo que se presentaba como avance tecnológico y científico se intuía, e incluso se llegaba a afirmar, el importante papel que tendría como expresión

del hombre. La fotografía sería al mismo tiempo, ciencia, documento y arte.

Antes de hablar de mirada en la imagen fotográfica haciendo referencia al observador vale recordar, como se ha planteado anteriormente en este capítulo, que la imagen como enunciado tiene un emisor. La fotografía que tiene enfrente el observador es el resultado de la construcción, “siempre es la imagen que eligió alguien”⁹⁰, por lo que no es posible apartar del todo la presencia de la mirada del fotógrafo de la imagen resultante. La mirada, tanto de quien hace la fotografía como de quien la observa, tiene importantes implicaciones para comprenderla e interpretarla. Sin olvidar también la presencia e influencia de los contextos explicados anteriormente. Pero, aunque esto sea así, y exista un creador de la imagen, su intencionalidad queda fuera de la relación entre el observador y la fotografía y, por consiguiente, del significado que tenga para él. Por muy cuidadosa que haya sido la construcción de imagen, para dejar plasmada su intención en el mensaje es posible que el observador no lo entienda de esa manera, puede ser que no compartan los mismos contextos, y no haya un intercambio entre ellos. A esto se suma algo muy importante, una vez publicada la imagen, presentada en un contexto u otro, es una unidad que mantiene dentro de ella fijos los elementos que la componen. Estos elementos que pueden ser resultado de la intencionalidad del fotógrafo, pero para el observador él ya está ausente así como lo están también las decisiones tomadas en la elaboración de la imagen, traza de la subjetividad del autor que deja fuera del análisis de la mirada a estos aspectos. Todo esto partiendo de la idea de que existe un interlocutor que ha creado la imagen, pero no siempre hay en el origen de la fotografía un fotógrafo, las imágenes pueden surgir de manera automática, un disparo por error de la cámara, o cámaras automáticas, programadas, en las que no se tiene de manera consciente una persona detrás encuadrando y definiendo la imagen –podría irse hasta la intencionalidad del programador, pero de nuevo queda fuera del análisis—. Sólo la imagen resultante puede tener una interpretación, una mirada que le de un significado. Fuera de la intencionalidad de un autor y más allá de la configuración que se haya podido hacer a la máquina para que desarrolle las imágenes de una u otra manera, siguiendo los parámetros programados y establecidos.

90. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 57.

Aún así, teniendo claro que la intencionalidad queda fuera del análisis como tal, si se tiene en cuenta a la hora de explicar los diferentes momentos de la mirada que se exponen a continuación, para acercarse al porqué de las imágenes, su origen, y, por consiguiente, aproximarse a una mejor comprensión de la falta de correspondencia entre la intencionalidad y la interpretación que puedan tener ambos interlocutores. Por otra parte, el observador frente a una imagen que le afecta de alguna manera, tiene la inquietud por conocer más del autor y de las circunstancias que lo llevaron a realizar esa imagen. De lo contrario, y siendo esto lo más habitual, el fotógrafo es anónimo y ausente, sin protagonismo desaparece de la escena, como el fuera de cuadro después del *click* de la cámara, todo lo que pueda haber de él ya está en la fotografía.

En los inicios de la fotografía su popularización y su primera función social fue el retrato; un género heredado de la pintura. Hasta su aparición, se habían desarrollado innumerables técnicas para lograr que los retratos fueran cada vez más precisos y que expresaran las cualidades de las personas retratadas. Tener un retrato estaba limitado a las clases aristocráticas, por lo que las clases inferiores no contaban con esa posibilidad. En la segunda mitad del siglo XVIII empieza el ascenso de las clases medias y la aparición de la clase burguesa, que pronto contaría con un mayor poder en la sociedad, y a su vez la necesidad de mostrarlo. Gisèle Freund señala al respecto, “honda necesidad que encuentra su manifestación característica en el retrato y que se haya en relación directa del esfuerzo y de la personalidad por afirmarse y tomar conciencia de sí misma”⁹¹. Con la invención de la fotografía el retrato fotográfico no sólo se convertía en una manera de reafirmarse ante los demás, como lo había hecho la pintura, sino que lo democratizaba. Pero la cualidad más importante era la posibilidad de reconocerse como individuo. De este modo, al mismo tiempo que la fotografía complacía la insaciable vanidad del hombre, la masiva demanda por retratos causó que su expansión fuera mucho más rápida, creando también nuevos rituales sociales. En la prensa de humor francesa de mediados del siglo XIX se parodiaba este fenómeno, como se puede ver en las ilustraciones en este número del *Journal Amusant* (*fig. 39*), en el que se presentan varias situaciones cómicas entorno al hecho de hacerse un retrato, estas ilustraciones son también un acercamiento a la mirada de la época. Pero la

91. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 13.



39. *Journal Amusant* - N° 32 - 1856
 Dibujos de Marcelin parodiando los retratos y fotografías de la época.
 Francia, 1856

expansión del uso de la fotografía para realizar retratos no es exclusiva de Europa, Estados Unidos es también un claro ejemplo de esta situación, “se calcula que los norteamericanos gastaron entre 8 y 12 millones de dólares en 1850 sólo en retratos, que constituían el 95% de la producción fotográfica”⁹². Unas estadísticas que representan el afán por plasmar en las imágenes los logros alcanzados por un país que se encontraba en plena evolución y crecimiento, a lo que Freund añade, “en la joven democracia americana, ese nuevo medio de representación correspondía perfectamente al afán de los pioneros orgullosos de su éxito”⁹³.

Aunque la mirada que se hacía de los retratos fotográficos comparados con aquellos realizados con las técnicas

92. Richard Rudisill, *Mirror Image, The influence of the daguerreotype on American Society*, University of New Mexico Press, 1973, citado en Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 31.

93. Gisèle Freund, *loc. cit.*, p. 31.

pictóricas generaban reacciones opuestas. Por una parte, estaban los detractores que, como se puede ver en la portada en este otro número del *Journal Amusant* (fig. 40), rechazaban la fotografía indicando sus carencias para llegar a ser un arte, mostrando la belleza del retrato realizado por un pintor enfrentado a un retrato fotográfico de la época, el cual carecía del esplendor y vitalidad. Pero al mismo tiempo, sus detractores se dejaban atrapar por la veracidad que les aportaba esa fría imagen, que se presentaba ante ellos ofreciéndoles no sólo la posibilidad de conservar una imagen fiel de un ser querido, como el caso de Baudelaire añorando un retrato de su madre, sino también la oportunidad de ver su imagen y descubrirse a si mismo, aunque

Nº 36. --- 1856. Prix du numéro : 45 centimes. 6 Septembre.

JOURNAL POUR RIRE,
JOURNAL AMUSANT
JOURNAL ILLUSTRE,
Journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.,

CH. PHILIPON, fondateur de la maison Aubert et C^o, du *Charivari*, de la *Carte blanche*, etc.,
au Musée *Philipon*, des *Salles Parisiennes*, etc.

ON S'ABONNE CHEZ LE DIRECTEUR D'AUBERT et C^o, rue de la Harpe, 10. PRIX : 3 mois 12 fr. 6 mois 22 fr. 1 an 40 fr. ÉTRANGER : plus six francs de port.

A BAS LA PHOTHOGRAPHIE ⁽¹⁾ !!!

TEXTE ET DESSINS PAR MARCELIN.

Le comparatif n'est pas égal.
(Un photographe.)
La photographie est un cas particulier.
(Une jeune femme.)

I.
COMMENT SE FAISAIT LE PORTRAIT L'ANCIEN, JULIE FEMME ATRETIEN.

... Le deux portraits de ma femme.

Au musée de Versailles, dans une galerie des étages

(1) Quand elle n'est pas faite par notre ami Napoléon, par Saint-Louis, etc.

supérieurs, on voit un tableau datant de la dernière moitié du dix-huitième siècle, représentant une réunion de personnages célèbres du temps, chez le prince de Conti, au Temple.

Il y a un grand salon à panoplie de boiseries sculptées, aux fenêtres hautes donnant sur un jardin, se presse une foule nombreuse. Ici Mazarin est fait peindre sur le clavecin; le prince de Lorraine-Taxis et madame de Guise s'écouvent assis au divan de son intérieur. Là Jolyette, le chanteur à bonnes fortunes, accorde une guitare, nous au milieu d'un groupe de musiciens aux énormes basses. Plus loin, adossés par un paravent formant un petit salon dans le grand, la mari-hale de Luxembourg et la comtesse de Chomay déjeunent en compagnie d'un abbé.

Enfin dans un coin du tableau, près d'une fenêtre drapée d'un de ces grands rideaux de velours à tirrodes d'or qui servent de fonds aux portraits de Royauté, un portrait, qui ne peut être que Latour, fait le portrait de madame d'Épigny. A demi couchée sur son sofa, la

40. *Journal Amusant* - Nº 36 - 1856
Dibujos de Marcelin parodiando el retrato pictórico vs. el retrato fotográfico
Francia, 1856

fuera –debido a los largos tiempos de exposición– en una postura poco natural.

La fotografía en sus inicios ejercía un doble poder sobre el observador que a su vez era fotografiado, por una parte contaba por fin con la posibilidad de mirarse en un *espejo* del que su imagen no desaparecía al alejarse. La comprobación de su identidad no era más algo efímero. Al respecto, Nadar, de una manera poética, describe lo que sucedía en ese momento:

41. *Condesa Castiglione y su hijo*
Francia, 1864



“Gracias a ella el hombre se vuelve capaz de materializar el espectro impalpable que se desvanece tan pronto como es percibido, sin dejar una sombra en el cristal del espejo, un escalofrío en el agua de la cubeta”.⁹⁴

94. Nadar, citado en Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 81.

Esa imagen, por otra parte, representaba lo que él quería transmitir a los otros, por ejemplo: la clase y el poder (*fig. 41*), la belleza, el status social alcanzado, la felicidad de una unión, o un nuevo miembro en la familia. Motivos de orgullo y alegría, que se representaban siguiendo las pautas de un nuevo ritual en la sociedad. Este nuevo ritual requería también de un *chamán* que lo llevara a cabo: el fotógrafo. El mismo que presentaba una evidente dualidad frente al acto fotográfico, al mismo tiempo que la imagen era un producto automatizado, se requería de la magia y habilidad de ese hombre para llevar a cabo dicho ritual. A esto se suma también la estética de las imágenes que, al ser los retratos herederos de este género en la pintura, buscaban recrear las poses aristocráticas, en una ambición burguesa por demostrar que tenían tanto o más que las clases superiores. A. E. Disdéri, a mediados del siglo XIX, revolucionó el mercado de los estudios fotográficos al populariza el retrato, y con él su estética, gracias a su invento: la *Carte de visite photographique* (*figs. 42 y 43*). La innovación consistía en aprovechar la misma placa de vidrio para sacar de ella varios negativos utilizando múltiples objetivos, reducía el coste y permitía al cliente llevar hasta 12 retratos en un tamaño de tarjeta personal, que luego podía entregar a otros como familiares, amigos o posibles clientes, incluyendo sus datos de contacto. Por lo general, las imágenes eran resultado de un proceso industrializado que, además, mantenía una estética muy clásica y recargada, imitación de los retratos pictóricos. De esta manera, señala Roman Gubern, “con el invento de la fotografía hasta los más pobres pudieron poseer su propia imagen, tuvieron como contrapartida su imagen modelada en los criterios conservadores de la pintura burguesa *pompier*”⁹⁵.

95. Roman Gubern, *La mirada opulenta, Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 148.

A parte de los grandes cambios sociales que tuvieron su origen el siglo XIX, se produjeron otros, especialmente en Occidente, como resultado de la industrialización y los nuevos descubrimientos como el ferrocarril, que transformaron la mirada del hombre, cambiando la manera en que reconocía su mundo. Gubern reflexiona acerca de estos cambios:



42. *Petipa*
(*Carte de Visite - sin cortar*)
André-Adolphe-Eugène Disdéri, 1862



43. *Carte de Visite - sin cortar*
André-Adolphe-Eugène Disdéri, 1862

“Desde un punto de vista cultural y técnico, la fotografía aparece en un momento en que los hábitos perceptivos están siendo revolucionados en la sociedad europea por la expansión del ferrocarril. La rápida popularidad del tren difundirá la visión instantánea e “impresionista” del paisaje y sus figuras a través de la ventanilla, de un modo inédito en la historia humana, mientras que la aproximación de la locomotora veloz hacia un observador inmóvil, o desplazándose ante él, reeducará drásticamente la percepción de movimiento, lastrada por las vivencias en un mundo preindustrial definido por sus bajas velocidades”.⁹⁶

96. *Ibid.*, p. 146.

Pero sin duda, el cambio más importante se encontraba en la manera en que el hombre se reconocía en medio de esta sociedad efervescente. No sólo como individuo, sino como parte de una sociedad, una mirada que reconoce “quien soy” y “a donde pertenezco”. La fotografía en cuanto salió del estudio fotográfico y empezó a recorrer el mundo, como parte de el afán colonialista europeo y la expansión norteamericana, amplió la mirada, e introdujo al “otro” en la imagen. Lo diferente, lo exótico, lo extraño y distante se convertía en objeto de estudio, documentado por medio de las imágenes fotográficas que, cumpliendo con el compromiso de veracidad, captaban toda esa nueva realidad que los dibujos y textos no conseguían atrapar por completo. Los daguerrotipos de gentes de diferentes razas tomadas desde todos los ángulos, como se puede ver en las imágenes de E. Thiesson realizadas en Brasil a los indios botocudos (*fig. 44*), marcaron un punto de partida para los incipientes estudios antropológicos y etnográficos de mediados del siglo XIX. La fotografía se convertía así en un método científico que exploradores e investigadores utilizaban para crear amplias colecciones y que posteriormente eran estudiadas, catalogadas y expuestas, pasando a ser parte también de los museos. Razas y tipologías de América, India, África e incluso Rusia formaban parte de estos retratos que tenían una mirada muy distinta a los elaborados en los estudios de París o Londres. El “otro”, como objeto de estudio, era privado y apartado de los códigos morales y estéticos de los contextos socioculturales occidentales para tener otro tipo de codificación, un contexto diferente en el que se construía, presentaba y observaba su imagen. La mirada al “otro” en estos casos marcaba una distancia, el individuo era importante por el interés que causaba las peculiaridades de su raza, de sus rasgos faciales,



su cuerpo, su exotismo, así como su vestimenta y accesorios tradicionales, para señalar hasta el más mínimo detalle las diferencias existentes pasando por la identificación, el registro y el archivo.

44. *India Botocudo de Brasil*
E. Thiesson, 1844

La mirada curiosa, excusada tras la investigación científica, vencía casi por completo las primeras sensaciones que producía ver los ojos de alguien en su fotografía, como señala Benjamin citando al fotógrafo alemán Karl Dauthendey:

“ Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad de la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos.”⁹⁷

97. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 29.

En el último cuarto del siglo XIX, la mirada al “otro” empieza a transformarse hacia su humanización, dejando atrás –pero no del todo olvidada– la mirada distante del objeto científico. Empiezan a verse otras posibilidades de la fotografía que, aunque mantenían una intencionalidad

de investigación, el “otro” era visto como ser humano, aunque las imágenes puedan parecer duras, en algunos casos desgarradoras, abrieron las posibilidades a otra mirada. Casos que evidencian este proceso son las fotografías médicas, aquellos que unos años antes eran fotografiados como criaturas de feria, pasaban a ser fotografiados de nuevo, pero con la intención de comprender el mal que les aquejaba, y que hacía que fueran considerados monstruos por la sociedad de la época. El cirujano Sir Frederick Treves y su paciente y amigo John Merrick, conocido como “el hombre elefante” (fig. 45) ejemplifican esta transición. Las imágenes médicas en ese momento no tenían la función de ser prueba para determinar un diagnóstico, su extraña belleza permitía que esas imágenes impactantes pudieran ser vistas. Tisseron reflexiona al respecto diciendo:

“Es fácil imaginar que los médicos que tenían que hacer frente a tales lesiones debían luchar al mismo tiempo contra el horror que les inspiraban y contra la vergüenza que les inspiraban los enfermos avergonzados. Convertir esas lesiones en imágenes que pudieran ser *miradas*, era la condición previa de su estudio . [...] Así, de forma indirecta, estas fotografías han hecho posible un discurso sobre la enfermedad. Gracias a ellas, la monstruosidad abandonó el ámbito de la animalidad donde había sido arrinconada por las definiciones elaboradas por los primeros médicos. Se convirtió en materia de “comunicaciones científicas”. En otras palabras, se hizo “asimilable”. Estas fotografías contribuyeron a liberar la mirada del horror y la vergüenza, para hacer que se interesara sólo en la enfermedad.”⁹⁸

98. Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 23.



45. Sir Frederick Treves (Anthony Hopkins) y John Merrick (John Malkovich). Escena de la película “Elephant man” de David Lynch, 1980.

La fotografía no sólo tomó parte en la humanización de las personas excluidas por sus aspecto físico causado por enfermedades o deformidades, formó parte también de la humanización de las personas excluidas por su condición social como las clases obreras, las personas de bajos recursos y los inmigrantes. Las imágenes se ponían al servicio del impulso de cambios sociales y políticos. En Estados Unidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX se inicia la denuncia de la terrible situación en la que se encuentran en ese momento los trabajadores, la mano de obra de las fábricas, las minas, los cultivos, por sólo nombrar algunos de los sectores; personas desprovistas de todo derecho, en especial los niños, que eran forzados a trabajar jornadas interminables en condiciones paupérrimas, una condición que muchos denominaban esclavitud infantil. En ese periodo se inicia el *National Child Labor Committee* (Comité Nacional de Trabajo Infantil) con el objetivo de investigar y sancionar los lugares de trabajo donde se violaran las leyes que protegían derechos de los trabajadores niños que empezaban a aprobarse. Lewis Hine, sociólogo y profesor, se une a la causa para denunciar con evidencias exhaustivas a quienes explotaran laboralmente a los menores de edad. Dejó su trabajo para dedicarse a la fotografía y empezó a recorrer las fábricas, minas de carbón, campos de algodón para recopilar pruebas. Conocedor del poder que podía ejercer la fotografía en los demás, tomaba las imágenes con cuidadoso rigor para evitar cualquier tipo de retoque. La intención de su trabajo se desarrollaba en un contexto preciso y buscaba que el público que viera sus imágenes se sintiera conmovido por lo que en ellas se muestra. Es por esto que las imágenes no se presentaban solas al observador, en el caso de este cartel (*fig. 46*) no sólo queda manifiesta su intención de conmover la opinión pública sino de promover un cambio de la situación, señalando dos casos en los que, por una parte, se respetan los derechos de los trabajadores establecidos en ese momento, como su edad, su origen y el horario laboral, y enfrentado a este caso, otro en el que los derechos se vulneran y las condiciones son terribles. Hine señala también en este cartel que tanto las buenas como las malas condiciones son responsabilidad de la opinión pública, que rechaza o aprueba que estos casos se den.

Lewis Hine quería que sus denuncias fueran lo más precisas con todo los detalles para fortalecer su discurso

WHY THIS DOUBLE STANDARD?

One New England Corporation
Owns Cotton Mills
In Georgia and Massachusetts.

In Massachusetts
They Employ

In Georgia
They Employ



Immigrant Children
16 years old and upward
10 Hours a Day.

Native Children
10 years old and upward
11 Hours a Day.



*Why these Better Conditions in Massachusetts?
Public Opinion Demands Them.*

*Why these Bad Conditions in Georgia?
Public Opinion Permits Them.*

What a Reflection On

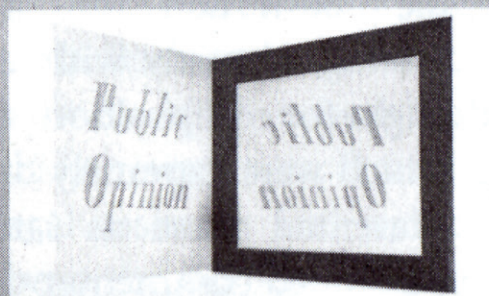


Fig. 46. "Why this double standard?"
Cartel coparativo de la situación
laborar de los niños
Lewis Hine, 1913

y que la veracidad de los hechos que exponía no tuvieran lugar a dudas. Con este objetivo documentaba cada imagen con entrevistas, acompañando cada una de ellas con todos los datos que pudiera recopilar del lugar y las condiciones en las que se encontraban los niños (figs. 47 y 48). A la vez



Fig. 47. *Bibb Mill Girls*
Macon, Georgia
Lewis Hine, 19 de enero de 1909

Fig. 48. *Trabajadores a las 7 am en Gorenflo Canning Co.*
Biloxi, Mississippi
Lewis Hine, marzo de 1911



que realizaba las imágenes con rigor ponía de manifiesto la subjetividad que había en ellas, su mirada como autor, su intencionalidad, y siendo consecuente definía su trabajo como *photo interpretation* (foto interpretación). Las imágenes debían transmitir las sensaciones y emociones del fotógrafo en el momento de la captura para poder comunicar y transmitir al observador lo que sucede en realidad. Los inmigrantes que llegaban a la isla *Ellis* en Nueva York, los obreros en plena construcción, los trabajadores en las fábricas, y especialmente los niños eran el contenido de sus fotografías. Acerca de su intención y de sus imágenes explica Tisseron:

“Lewis Hine consideraba las fotografías más adecuadas para conmover a un público burgués —a quien dirigía sus fotografías— con respecto a las miserias de las clases populares, hacía fotografías de niños obligados a trabajar para sobrevivir, de modo que sus ojos mirasen directamente al objetivo. Lewis Hine confiaba en que de ese encuentro entre la mirada del modelo y la del espectador surgiera una simpatía. Ese encuentro, en su opinión, debía convencer a los ricos de que los niños condenados a trabajar eran ni más ni menos que “sus semejantes, sus hermanos.”⁹⁹

99. Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 79.

La intencionalidad de Hine era clara, pero no eran sólo sus imágenes las que conseguirían un cambio de postura en la sociedad. Cambiar la mirada, la manera de interpretar y de entender dentro de una cultura no se hace de forma inmediata. Las fotografías de Hine necesitan del contexto en el cual ubicarlas para reforzar su significado, anclarlas, dado que, como se ha mencionado antes, una vez realizada y publicada la imagen, el mensaje fotográfico, queda fuera del análisis que se pueda hacer de la imagen toda intencionalidad que haya podido tener el autor. Los cambios que buscaba Hine requieren de un aprendizaje colectivo y, aún así, sin garantías de que su mensaje llegase a todos. Hay que recordar que cada observador es un individuo con sus propias circunstancias, lo que puede hacer que se sensibilice antes o que, por el contrario, rechace por completo la imagen y el significado que para él tiene. Los niños en las fábricas, los obreros construyendo el Empire State, o los inmigrantes llegando en búsqueda de una oportunidad a la Isla *Ellis* no dejan de ser “el otro”, como sucedía tan sólo unos años atrás con las imágenes tomadas por los exploradores a los nativos. En ese momento mirar las imágenes podría ser como jugar el juego de *las*

siete diferencias, señalando que separa al observador de la persona fotografiada. Pero no sólo por las diferencias que se pudieran señalar por la raza o la cultura, sino también porque, como señala Tisseron, “Toda fotografía en la que creemos captar una imagen a semejanza nuestra revela, de hecho, la imagen de un extraño”¹⁰⁰, la diferencia entre la imagen mental que se tiene de sí mismo, la que se proyecta a los demás y la imagen fijada en la fotografía. Por otra parte, el trabajo de Hine es también un referente para las imágenes de documento social que se sucederán en el siglo XX y hasta la actualidad. Con la distancia del tiempo y los cambios socioculturales que, en algunos casos, se dan por hecho sin reconocimiento alguno a su evolución; volver atrás puede variar la manera de mirar e interpretar las imágenes, y en el caso Hine, puede perderse el sentido moral y ético que había detrás de ellas. Sobre este cambio Susan Sontag escribe:

“El contenido ético de las fotografías es frágil. Con la posible excepción de fotografías de horrores como los campos nazis, que han ganado la categoría de puntos de referencia éticos, la mayor parte de las fotografías pierde su carga emocional. Una fotografía de 1900, que entonces conmovía a causa del tema, quizás nos conmueva porque es una fotografía tomada en 1900. Las cualidades e intenciones específicas de las fotografías tienden a ser engullidas por el *pathos* generalizado de la añoranza. La distancia estética parece incorporada a la experiencia misma de mirar fotografías, si no inmediatamente, sin duda con el paso del tiempo. El tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más torpes, al nivel de arte.”¹⁰¹

Aunque, no es necesario que pasen décadas para que la interpretación de la fotografía sea distinta a la intención puesta en ella por su autor. Ya se ha visto en el punto anterior que el contexto, determinante de la mirada, tiene gran influencia en las connotaciones de la imagen. Así como también se ha recalado que la intencionalidad una vez creada la imagen está fuera de su significación por parte del observador. Especialmente, si se tienen pocas referencias o directamente ninguna del origen de la imagen, o el motivo por el que fue creada, su interpretación queda abierta para el observador, siendo sus circunstancias, su contexto, su mirada lo que lo orienten para descifrar la imagen. Entre la fotografía, el mensaje que es ella misma, y el receptor se crean conexiones, vínculos que harán que sean relevantes

100. *Ibid.*, p. 81.

101. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, *op. cit.*, p. 31.

102. Susan Sontag, *Ante el Dolor de los demás*, op. cit., p. 39.

elementos que le pertenecen a ella y que lo sean también aspectos que pertenecen al contexto del observador. Estas conexiones entre el observador y la imagen provocan reacciones en el observador que pueden ir desde la completa indiferencia hasta producir un cambio radical en su manera de entender alguna situación, puede emocionarlo o decepcionarlo, afectarlo de alguna manera. Es así como, la interpretación que da el observador de la imagen, afirma Susan Sontag, “por lo general, si media alguna distancia del tema, lo que una fotografía ‘dice’ se puede interpretar de diversos modos. A la larga se interpreta en la fotografía lo que ésta debería estar diciendo”¹⁰².

La relación entre la mirada del observador y la imagen propuesta está en constante metamorfosis, un cambio causado por los contextos, como puede verse en la interpretación y las connotaciones dadas al trabajo fotográfico de Karl Blossfeldt. Él, que era escultor, veía en la fotografía una herramienta que facilitaba el desarrollo del trabajo escultórico de modelado. Por una parte, la técnica fotográfica con sus posibilidades de variar los tiempos de exposición, la posibilidad de ampliar un detalle habilitan al ojo a ver lo que normalmente está fuera de su alcance, como señala Benjamin, “gracias a ella tenemos noticia de

Fig. 49. (Izq.) *Acontium*
Karl Blossfeldt

Fig. 50. (Der.) *Adiantum pedatum*
Karl Blossfeldt



ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis”¹⁰³. Por otra parte, las fotografías no se marchitan, no dependen de la estación del año, permiten observar detalles que son casi imposibles para el ojo humano sin límite de tiempo, y lo más importante para Blossfeldt, “reproducen la naturaleza sin falsificarla, mientras que en la ampliación realizada con un dibujo siempre se cuela algo personal”¹⁰⁴. Para Blossfeldt la fotografía como tal no tenía ningún significado, su preocupación estaba en capturar la belleza de las plantas (*figs. 49 y 50*). En 1928 publica una colección de sus imágenes, *Urformen der Kunst*, sin ningún fin artístico, más bien como una retrospectiva de sus investigaciones. Tan sólo unos pocos años después, Walter Benjamin hace referencia a esas imágenes:

“...Ahora, al aumentar de tamaño y hacerse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica. Así es como con sus sorprendentes fotos de plantas Blossfeld ha puesto de manifiesto en las llamadas “colas de caballo” antiquísimas formas de columnas, báculos episcopales en los manojos de helechos, árboles totémicos en los brotes de castaño y de arce ampliados diez veces, nervaduras góticas en la cardencha.”¹⁰⁵

Pero, el interés que producen sus imágenes no viene del objeto fotografiado en sí como objeto de estudio propuesto por Blossfeldt, sino de la calidad de la imagen fotográfica, tanto es así, que fueron asociadas al movimiento de la Nueva Objetividad en pleno auge en ese momento. Además, estas imágenes fueron precursoras de la modernidad. Las plantas fotografiadas no eran vistas con una mirada científica, en el contexto sociocultural de la época ofrecían al observador una bella y sugerente ambigüedad, que vistas desde los ojos del naciente movimiento artístico *Art Nouveau*, se veían en ellas intrigantes e inspiradoras estructuras, formas sinuosas y ornamentales, que incluso correspondían con las ideas arquitectónicas del momento. Blossfeldt constante y riguroso con el estilo que utilizaba para construir sus imágenes se sorprendía con el interés e interpretaciones que se daban a sus fotografías, muy lejanas a su intencionalidad racional y científica. Desconocía que, como señala Susan Sontag:

“Toda fotografía tiene múltiples significados; en verdad, ver algo en forma de fotografía es enfrentar un objeto a la fascinación potencial. La sabiduría última de la imagen fotográfica es decirnos: *Esa es la superficie. Ahora piensen -o mejor*

103. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 28.

104. Joan Fontcuberta, *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza y artificio*. Mestizo A.C., Murcia, 1998, p. 61.

105. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 28.



Fig. 51. *Aristolocchia clemantitis*
Karl Blossfeldt

sientan, intuyan- qué hay más allá, como debe ser la realidad si ésta es su apariencia. Las fotografías por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.”¹⁰⁶

106. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, *op. cit.*, p. 33.

Aunque Blossfeldt viera en sus fotografías la más fiel reproducción de la realidad, y fueran vistas también por sus estudiantes con ese sentido, estas imágenes han tenido inagotables interpretaciones. La mirada actual a las imágenes de Blossfeldt es aún más provocativa y sugerente, lejos de ser documento botánico, estas imágenes están cargadas de emotividad, seducción y erotismo (*fig. 51*). Pero, aunque el caso de estas imágenes ponga en evidencia como la mirada cambia la lectura e interpretación, eso es en realidad una cualidad de la imagen fotográfica. Como señala también Fontcuberta:

“Parece ser una característica esencial de la fotografía el hecho de que casi todo puede interpretarse a partir de ella o proyectarse en ella. Quien en determinada época se interesa por una determinada estética, encuentra sin dificultad en el copioso álbum de la historia de la fotografía los testigos principales con cuya ayuda pueden presentarse las pruebas exactas a favor o en contra de casi todo. La declaración de este testigo es flexible, la indiferencia sólo crea el contexto argumentativo al que está vinculado cada fotografía. Pero incluso tras una fijación unívoca es nuevamente posible utilizar la misma fotografía para un interés completamente opuesto.”¹⁰⁷

107. Joan Fontcuberta, *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza y artificio*. *op. cit.*, p. 62-63.

3

Metáfora e Imagem Fotográfica

3. Metáfora e imagen fotográfica

3.1. Noción de fotografía e imagen fotográfica a partir de la metáfora

- 3.1.1. Antecedentes de la noción de fotografía e imagen fotográfica a partir de conceptos metafóricos
- 3.1.2. Relación entre imagen y metáfora en Peirce
- 3.1.3. Las metáforas fotográficas en Freud
- 3.1.4. Capacidad cognitiva de la imagen fotográfica a partir de su naturaleza metafórica
- 3.1.5. Escala metafórica e imagen fotográfica

3.2. Púntum y Foco

3.3. La palabra como detonante

- 3.3.1. La palabra como parte de la imagen
- 3.3.2. La palabra intencional dentro de la imagen
- 3.3.3. El título y la imagen
- 3.3.4. El pie de foto

3.4. Destacar y ocultar en la imagen fotográfica

3.1. Noción de fotografía e imagen fotográfica a partir de la metáfora

3.1.1. Antecedentes de la noción de fotografía e imagen fotográfica a partir de conceptos metafóricos

La fotografía desde su aparición ha tenido una estrecha, aunque no siempre evidente, relación con la metáfora. Esa relación puede verse a diferentes niveles y en distintos contextos. Yendo al origen mismo, la definición de *fotografía* tiene en su raíz etimológica una metáfora implícita: *escribir o dibujar con la luz*. Tan vigente era esta primera metáfora –y aún lo es– que estuvo presente en el primer libro ilustrado con imágenes fotográficas publicado en 1884, cuyo autor William Fox Talbot tituló *El lápiz de la naturaleza*. Además, en los primeros años de la fotografía fueron muchas las metáforas que usaron en sus disertaciones tanto seguidores como detractores para definir y entender este nuevo fenómeno desde sus diferentes posiciones, defendiéndola o atacándola. Algunas de ellas son tan potentes que incluso mantienen su fuerza casi 200 años después, otras, por el contrario, son metáforas muertas o caídas en desuso. Todas estas metáforas presentes desde el inicio y otras que se han ido sumando después, se han entrelazando, se han combinando, y han formando una compleja y subrepticia estructura cuya dimensión y alcance se mantienen ocultos. Esta estructura conformada por diversos conceptos metafóricos en un ejercicio de “destacar y ocultar” determina la noción de fotografía y, por consiguiente, la de imagen fotográfica, afectando tanto al discurso en torno a la imagen como al discurso que hay dentro de ella.

Los caminos recorridos en los capítulos anteriores llegan en este punto a su primer encuentro. Los conceptos que han ayudado a marcar la postura que se adopta aquí frente a las distintas definiciones de metáfora, así como los conceptos y planteamientos estudiados para determinar los

aspectos a partir de los cuales se entiende tanto la imagen fotográfica como su discurso propio, se encuentran para establecer los parámetros que explican la relación que existe entre ellos. Con el fin de alcanzar este propósito es necesario ir poco a poco desenlazando los conceptos que se han ido entretejiendo para formar la compleja estructura metafórica que es la imagen fotográfica.

La metáfora, como se ha señalado al inicio de esta investigación, se ha movido en dos líneas teóricas diferentes, las cuales tienen su origen en la definición dada por Aristóteles. La primera de esas teorías, resultado de la desvirtualización de la definición aristotélica, entiende la metáfora como una mera figura retórica, una analogía, un símil reducido, que no va más allá de ser un elemento decorativo, poético y ornamental del discurso. Esta teoría sin duda es la que ha primado en la historia, presente en los tratados de retórica donde las figuras han sido inventariadas y catalogas, por lo que no es de extrañar que esté tan presente y extendida en las definiciones actuales de las figuras retóricas y, por lo tanto, sea la teoría más común a la hora de identificarlas dentro de la imagen fotográfica. Lo que ha llevado a señalar la presencia de la metáfora, al igual que en el discurso, como un recurso estilístico, un elemento de las expresiones artísticas que se limita al placer visual del observador. Por otra parte, la segunda –y menos difundida– teoría reconoce el poder creativo de la metáfora y su importancia en los procesos cognitivos del hombre, así como en la manera de relacionarse con su entorno, como ya indicaba Aristóteles en sus textos como la *Retórica* y la *Poética*. Es en este poder cognitivo de la metáfora que se sustenta la fuerza de la imagen fotográfica y, por lo tanto, la naturaleza de esta investigación.

En los inicios de la fotografía, eran prolíficos los discursos que había entorno al nuevo hallazgo. Las metáforas formaban parte tanto de los discursos científicos y técnicos para explicar el procedimiento fotoquímico y mecánico que se desvelaba como por arte de magia frente al público del siglo XIX, que atónito conocía por vez primera el reciente descubrimiento. Las metáforas de sus discursos, aparentemente eran figuras retóricas que surgían para decorar y hacer más ilustrativas las palabras, sin reparar en proceso cognitivo que se estaba llevando a cabo. El contexto es determinante en la manera en que surgen las metáfo-

ras, debido a las conexiones que establecen dando mayor o menor relevancia a los aspectos socioculturales, históricos o tecnológicos de la situación en las que consolidan los conceptos que las conforman. Es por esto que la imparable industrialización tiene una gran influencia en el uso la metáfora para hablar de la fotografía que, por una parte, humanizaba la luz y su papel en el proceso fotográfico, y al mismo tiempo, por otra parte, recalca la idea mecánica y automática de dicho proceso, como un acto liberador de la imagen dotándola de la objetividad ansiada por el hombre. Pero las metáforas que definen la fotografía no sólo responden al contexto industrial y científico del XIX, dado que también es reclamada como expresión artística, por lo que también entran en los discursos los conceptos y metáforas heredadas de la pintura, el dibujo y el grabado. De este modo, los contextos en los que tiene origen la fotografía no sólo llevan expresiones como que ella es “el espejo de la realidad”, “una ventana al mundo”, o “el instante congelado” —que en un primer momento pueden parecer tan sólo figuras clásicas para describir lo que veían los observadores de la época—, sino que también llevan a determinar aspectos técnicos y formales como los la óptica, los lentes, los formatos, los soportes, el color o la tonalidad de las fotografías entre otros, que se dan por sentados y definen la manera de entender la imagen fotográfica.

Es importante recordar que en ese momento el pensamiento científico y racional era el que primaba como medio para alcanzar la verdad, aunque, como se ha mencionado antes existían otras corrientes diferentes del pensamiento en filósofos como las de el arzobispo Whately o Nietzsche. Pero, la fotografía nacía en ese contexto científico e industrializado, ofreciendo la posibilidad de captar con toda exactitud y veracidad cada detalle de la realidad, gracias a la creencia en la automatización que restaba el problema de la subjetividad del autor. En ese contexto, las metáforas no están contempladas dentro de la imagen fotográfica, por ser entendidas como ornamentos más cercanos al campo de las artes, y como tal podría no sólo dar su punto de vista en la obra sino provocar también el engaño en el observador. Una idea sucesora del pensamiento naturalista de Platón, que excluía las expresiones artísticas, en especial la poesía, del terreno de la razón por ser un medio que alejaba al hombre de la verdad, señalando como el poeta con la belleza de sus palabras, y, específicamente, con

el uso de la metáfora llevaba a la distorsión de la realidad y al equivoco. Por lo que es de entender, que en un contexto regido por la razón no se contemplara la presencia de la metáfora en esas primeras imágenes, ni en todo el proceso fotográfico, así como tampoco se percataran de la trascendencia que tenía en el lenguaje, ni en sistema conceptual, ni en la manera en que su existencia estaba transformando el modo en que el hombre interpreta, entiende y se relaciona con su entorno, con la realidad que tanto se ansía captar por medio de la fotografía.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la fotografía llega a posicionarse como un medio específico, con cualidades determinadas que dan paso a un discurso propio de la imagen, en el que permanecen conceptos de sus inicios, pero ya consolidados como inherentes a ella. Los usos y funciones que la fotografía va asumiendo a medida que avanza tecnológicamente, le ayudan a ganar terreno convirtiéndose en elemento cada vez más cotidiano y familiar para el hombre. La fotografía de aficionado empieza a popularizarse con cámaras más pequeñas y ligeras que permitían a cualquier persona que pudiera tener una cámara en fotógrafo. Al convertirse la cámara fotográfica en algo más habitual, se suma a la relación del hombre con la imagen fotográfica, y por lo tanto añade inéditos comportamientos que conllevan la construcción de nuevas metáforas que impregnan el lenguaje del hombre. Pequeñas acciones como ver a través del visor de la cámara, enfocar o pulsar un botón –disparador– para dar paso a luz por un tiempo determinado a una superficie fotosensible, se añaden a estos nuevos conceptos metafóricos y, por lo tanto, a la manera de ver el mundo a partir del *acto fotográfico*.

Esta popularización de la fotografía genera también reacciones contrarias, que motivan a un mayor reconocimiento del poder de la imagen fotográfica, que va más allá del hecho de captar y fijar la realidad en un soporte, como reclaman los promotores del Pictorialismo. Este movimiento que reconoce las cualidades propias de la fotografía y su plasticidad, señala también la importancia del autor de las imágenes, de su mirada personal y de su manejo técnico como pieza clave del resultado final, una fotografía única, no sólo por su autenticidad sino porque en muchos casos son irrepitible, dada la manipulación durante el positivo, el tratamiento del soporte e incluso la destrucción del

negativo—. Sus imágenes tenían como finalidad trasladar al observador a otros lugares distintos a los estrictamente fotografiados, llevándolo a nuevas lecturas de la imagen fotográfica. Esta reivindicación acerca del contenido y el status de la imagen fotográfica, amplía también la relación entre la fotografía y la metáfora, aunque sea en un principio sólo por el reconocimiento que tenían estos fotógrafos de las posibilidades expresivas que este medio ofrece llevando a sus imágenes a planos de significación diferentes al propuesto por el principio de analogía de la realidad.

Otros conceptos que se adhieren a la noción de fotografía los aporta, a las puertas del siglo XX, el trabajo de los fotógrafos que, partiendo de una conciencia social sobre las desigualdades del periodo que estaban viviendo, utilizan la fotografía como elemento de denuncia para provocar un cambio en la sociedad. Esta aportación parte también del valor de la subjetividad en el trabajo fotográfico de autores como Lewis Hine, los cuales reconocen a la imagen fotográfica como un enunciado inmerso en un proceso de comunicación, en el cual se empiezan a construir de forma más consciente juegos poéticos con un objetivo específico, en este caso, provocar una reacción en el receptor. Con estas imágenes buscaban enviar un mensaje, aunque aún de forma intuitiva, sin regirse por sistemas ni directrices para su construcción, pero sí con fines comunicacionales claros.

Fotografías de aficionado, fotografías artísticas o de denuncia social, son algunos de los usos y funciones que se le dan a la imagen fotográfica. Pero, la presencia de las metáforas en estas imágenes que empezaban a definir un discurso interno, al estar dentro de un contexto regido por un pensamiento científico y racional, no logra alejarse de la definición retórica que la describe como elemento decorativo, además de entenderla como una analogía reducida, que aumentaba la belleza o fortalece el mensaje de la imagen fotográfica que tan cuidadosamente había sido creada. Esto puede ser un motivo por el cual la construcción y el uso de la metáfora basada en estas definiciones no cuenten con la rotundidad necesaria para mantener su fuerza y vigencia. Esto no quiere decir que pierdan la posibilidad de impactar al espectador, pero ese impacto puede responder más a otros factores socioculturales y no a la metáfora construida dentro de la imagen.

3.1.2. Relación entre imagen y metáfora en Peirce

Al mismo tiempo que se empieza a reconocer las propiedades específicas de la imagen fotográfica a finales del XIX, y se descubren más utilidades que ella puede ofrecer, se empiezan a consolidar en Occidente estudios que tienen como campo de investigación la manera en que el hombre se relaciona con su entorno, la manera en que se comunica, aprende y reconoce sus orígenes tomando mayor conciencia de sí mismo como individuo y, a su vez, como parte de una sociedad. De este modo se inician nuevos estudios y campos de investigación, como la sociología, la semiología o incluso el psicoanálisis, combinando diferentes disciplinas y áreas del conocimiento. Es en este periodo que empieza a resurgir las teorías que reconocen el poder creador de la metáfora, en las que no sólo se rescatan los valiosos aportes de la definición dada por Aristóteles, sino que tienen origen nuevas y arriesgadas propuestas que han supuesto un gran avance en la manera de entender la metáfora y reconocer su valía, así como su presencia en los sistemas conceptuales humanos.

En ese contexto, en el que tanto la imagen como la metáfora reciben nuevas lecturas en las que se reconoce su poder creativo, así como su valía y presencia en los procesos de comunicación del hombre la metáfora entra también en el terreno de la semiótica. Charles Sanders Peirce en su definición de ícono acerca la metáfora a la semiótica, incluyéndola como uno de tres tipos distintos de íconos cuales son: la *imagen*, el *diagrama* y la *metáfora*. La presencia de la metáfora como una de las categorías del ícono es completamente innovadora para su tiempo. El ícono, dentro de la reconocida tricotomía de Peirce –*ícono/índice/símbolo*–, es un signo específico que mantiene una relación de semejanza con lo representado. Es por eso que las subcategorías que define del ícono son tres formas distintas de analogías entre el significante y su referente. La *imagen* es una analogía cualitativa, el *diagrama* es una analogía racional y por último, la *metáfora* responde a un paralelismo cualitativo.¹⁰⁸ De este modo, para Peirce:

“La metáfora, finalmente, sería un tercer tipo de ícono porque pondría en juego un tercer tipo de analogía: el paralelismo cualitativo. La aparición de la metáfora como subcategoría del ícono puede parecer curioso a los no iniciados ya que al ser una de las figuras retóricas más conocidas, más utilizadas

108. Martine Joly, *op. cit.*, p. 43.

y la más estudiada, la metáfora parece concernir primero y antes que nada al lenguaje verbal.”¹⁰⁹

109. *Ibid.*, p. 44.

Aunque Peirce en esta definición se orienta principalmente al discurso verbal y sostiene un principio analógico en la metáfora, reconoce en ella otras propiedades como que es más que una figura, señalándola como un sistema que crea relaciones, que constituyen un paralelismo cualitativo, y por consiguiente una sustitución de términos en los que uno de ellos está a la vista y el otro es un término implícito. De este modo, tanto la imagen como la metáfora poseen relaciones analógicas similares, al ser ambas de tipo cualitativo, en el que el significante toma cualidades del referente. Por lo tanto, siendo el precursor de la semiótica moderna, a comienzos en el cambio de siglo XIX al XX abre, de una manera innovadora, el camino a la retórica y a la semiología de la imagen que décadas más tarde afianzarán sus conceptos generando también nuevas líneas de investigación.

3.1.3. Las metáforas fotográficas en Freud

Así como al inicio de la fotografía para definirla y explicarla se recurría a la metáfora, a medida que ella iba colonizando el territorio de lo cotidiano, formando parte de los rituales sociales y culturales, la fotografía pasa a ser un concepto a partir del cual describir o ilustrar otros procesos que no mantienen relación directa con la práctica fotográfica, pero que sí, gracias a las metáforas creadas a partir de ella, podían esclarecer nuevos términos o incluso procesos de diferente índole. El procedimiento fotoquímico y el misterio de lo que ocurre dentro de la cámara son dos de los conceptos metafóricos más extendidos, esto puede deberse a que representan el momento en que la realidad se fija, deja su huella en un soporte físico y, hasta que no es revelado en el laboratorio es ese soporte la imagen latente. La evolución de estas metáforas tienen como punto de inflexión el cambio del siglo XIX al siglo XX. Como señala Joan Fotcuberta acerca del proceso fotoquímico:

“(...) Lo real parece transferirse y adherirse en la imagen, o incluso transmutarse en ella. El fotógrafo, como el chamán, lo que hace en el cuarto oscuro es explicitar el contenido latente de esa transmutación. Todo este potencial significativo, da pie a numerosas metáforas que han impregnado nuestra

vida cultural en ámbitos muy diversos, con símiles que abarcan desde el psicoanálisis (los modelos freudianos de lo latente y lo manifiesto) hasta toda clase de evocaciones de la memoria inconsciente o reprimida.”¹¹⁰

110. Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, *op.cit.*, p. 37.

Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico* introduce en el séptimo capítulo bajo el nombre de *Palimpsestos, la Fotografía como aparato psíquico* una interesante reflexión a cerca de la red de metáforas que Sigmund Freud utiliza para explicar la vida psíquica en términos de *aparato*, en algunos casos refiriéndose a ellas de forma dinámica, variando sus posibilidades, consolidándolas y, en otros casos, tratándolas de forma peyorativa, renegando de ellas, “como si tratara de hacer aparecer y de borrar a la vez la figuración de las actividades psíquicas” ¹¹¹. Dubois destaca tres de esas redes para estudiarlas:

111. Philippe Dubois, *op.cit.*, p. 280.

“La primera se constituye a partir de lo que se llamó las *metáforas arqueológicas*, la segunda es aquella, explícita, de las *metáforas fotográficas*, y la tercera, que hace la síntesis, es la comparación con el *Wunderblock*, el ‘*block maravilloso*’.”¹¹²

112. *Ídem*.

Las metáforas fotográficas de Freud se dividen en dos categorías distintas, por una parte está el *aparato* psíquico que hace “referencia al *aparato* fotográfico en sí, a su parte óptica y mecánica, al sistema ‘objetivo-caja’ –como se dice el sistema ‘Percepción Conciencia’”¹¹³. Esta metáfora, incluye además de la cámara como tal otros objetos contenedores que cuentan también con elementos ópticos, como pueden ser el telescopio, dado que el interés no se encuentra tanto en los aspectos técnicos del objeto sino más en su construcción, en las partes que lo componen, y en el carácter espacial, destacando que son aparatos con un punto de entrada para la luz y un lugar de salida, y que dentro ocurre una transformación. Aunque Freud recurre con frecuencia a esta metáfora, realizando analogías a diferentes niveles de las partes de la cámara como la lente o el obturador, no ahonda más en esta categoría de *metáfora fotográfica*. Pero las bases que sienta con ella toman mayor importancia en estudios posteriores como es el caso de Serge Tisseron, en su libro *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, en el que escribe:

113. Philippe Dubois, *op.cit.*, p. 284.

“El encerramiento de diversos componentes de una experiencia –tanto en la ‘caja negra’ de la máquina fotográfica como en una ‘caja negra’ psíquica– está siempre guiado por el deseo de conservar intactos los componentes no asimilados

para así hacer posible más tarde su asimilación. Este es el principal motivo por el que el deseo de fotografiar un lugar o una situación es más intenso cuánto más intensa haya sido la sensación de haber vivido el encuentro en dicho lugar o dicha situación demasiado rápido.”¹¹⁴

114. Serge Tisseron, *op.cit.*, p. 29.

La segunda *metáfora fotográfica* de Freud se orienta a la “*imagen* fotográfica, a su parte química, y especialmente al proceso de revelado (el papel de la imagen latente, el pasaje del negativo al positivo)”¹¹⁵. De este modo el inconsciente es entendido como la imagen latente a la espera de ser revelada. Esta metáfora ofrece una riqueza de conceptos y analogías que tanto Freud con su aplicación al psicoanálisis como otras disciplinas, por ejemplo, las artes han sabido aprovechar. Contraria a la metáfora del *aparato* fotográfico, esta metáfora de *imagen* hace referencia exclusivamente a la fotografía, como puede verse en algunos de sus textos como, por ejemplo en la *Introducción al psicoanálisis*:

115. Philippe Dubois, *op.cit.*, p. 284.

“Para hacernos una idea exacta, admitimos que cada proceso psíquico existe primero en un estadio inconsciente para luego pasar a la fase consciente, poco más o menos como una imagen fotográfica comienza por ser negativa y sólo se convierte en la imagen definitiva tras haber pasado por el estadio positivo. Pero así como toda imagen negativa no se convierte necesariamente en una positiva, no todo proceso psíquico inconsciente se transforma necesariamente en consciente.”¹¹⁶

116. Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza, 1997. Citado en Philippe Dubois, *op.cit.*, p. 287.

La importancia de esta metáfora y la estrecha relación entre el proceso de revelado y algunas terminologías del psicoanálisis están aún vigentes, y han impregnado otros aspectos socio-culturales. A la definición de Freud es posible añadir reflexiones más recientes que refuerzan estas ideas:

“¡Qué maravilla de palabra, el “revelado”! En el caso de la fotografía, se trata del paso del negativo al positivo de la imagen, de positivado y fijado sobre un soporte de papel o plástico. Pero, desde el punto vista de sus resonancias psíquicas, el revelado de la imagen implica muchas más cosas. El conjunto de componentes visuales y no visuales de la experiencia encerrada encuentran, a partir de su imagen, la ocasión de mostrarse de nuevo.”¹¹⁷

117. Serge Tisseron, *op.cit.*, p. 29.

La fotografía como técnica está en permanente evolución, y en el momento en que Freud hace uso de la *metáfora fotográfica* de la imagen latente, el proceso de revelado

fotoquímico está en pleno vigor. Además, la fascinación por el proceso de revelado del que parten sus reflexiones ahora, en plena era digital, es visto con un sentimiento de nostalgia y añoranza por aquellos que han vivido de lleno el proceso analógico. Es intrigante pensar a qué metáforas recurriría ahora para explicar la vida psíquica sin utilizar las metáforas fotográficas a partir de los procesos fotoquímicos que, hasta hace pocos años gozaban de la euforia de muchos y actualmente, por el contrario, del fervor de unos pocos, y la melancolía de otros cuantos. Como señala Joan Fontcuberta:

“La fotografía arrastra todavía una serie de elementos que son consecuencia de un planteamiento melancólico que experimenta sobre todo quienes la hemos practicado desde la etapa analógica como es mi caso. Por ejemplo, la desaparición de la imagen latente: la fotografía fotoquímica tradicional imponía un *tempo*, un intervalo angustiante entre el clic y la experiencia consumada de la imagen, y durante este aplazamiento, intervenía la proyección de la ilusión y el deseo. Esto desaparece con velocidad. Frente a esta disolución emerge un sentimiento de pérdida que va más allá de la cuestión práctica y simbólica, un aspecto que atañe también a la posibilidad de retener el recuerdo.”¹¹⁸

118. Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, op.cit., p. 33.

Tomando como punto de partida la definición de metáfora como elemento ornamental del discurso, que surge de una comparación implícita, podrían enumerarse aquí un sin fin de metáforas que podrían tanto definir la fotografía, como los procesos fotográficos, y a la vez se podrían enunciar otro sinnúmero de metáforas que partieran de estos mismos procesos, las cuales han impregnado el lenguaje cotidiano. Metáforas que son variaciones de las metáforas fotográficas de Freud, y otras que simplemente forman parte del acto fotográfico.

3.1.4. Capacidad cognitiva de la imagen fotográfica a partir de su naturaleza metafórica

El identificar otro nivel de la relación entre fotografía y metáfora pasa por hablar de las metáforas construidas a partir de las imágenes fotográficas. Este paso supone un interesante dilema, debido a que en este apartado se entra claramente en el terreno de la interpretación, un terreno de arenas movedizas debido a la subjetividad tácita que

hay en ella. En el momento que Roland Barthes propone la *Retórica de la Imagen* reconoce en ella la presencia de las figuras retóricas, como recuerda Martine Joly:

“Recordemos la famosa hipótesis de Barthes según la cual deberíamos encontrar en la imagen (y en la imagen publicitaria en particular) la mayoría de las grandes figuras de la retórica clásica.”¹¹⁹

119. Martine Joly, *op.cit.*, p. 119.

Pero, como bien señala Martine Joly, el reconocimiento de estas figuras se realiza dentro de un anuncio publicitario que posee una clara intención de comunicar a través de los elementos elegidos para la composición de la imagen –en ese caso, el famoso anuncio de *Panzani*–, cargándola de símbolos para ser claramente identificados por los consumidores. Por lo que la interpretación de la imagen aparentemente no es tan “libre”, dado el gran esfuerzo realizado en seleccionar elementos con las connotaciones más precisas para dar a entender el producto. Barthes, al proponer una retórica de la imagen, lo que busca es alcanzar una clasificación de sus connotadores, teniendo como objetivo descomponer la imagen en unidades mínimas de significación que puedan ser catalogadas. Sin llegar a ese nivel, prioriza el reconocimiento de la imagen como un todo, pasando a entenderla como una globalidad compuesta por diferentes connotadores que no mantienen ni una continuidad ni una sola dirección: son elementos *erráticos*. En esa búsqueda por identificar las diferentes unidades de significación, y trasladando la definición de las figuras retóricas como habían sido clasificadas en la Época Clásica, trata de trasladar ese catálogo a la imagen. Además proponiendo “reinterpretarlas en términos estructurales” en un intento por establecer una retórica general o lingüística de la imagen. Aunque la estructura que propone nada tiene que ver con la definición de *estructura metafórica* que se ha visto antes propuesta por George Lakoff y Mark Johnson, la idea estructural propuesta por Barthes corresponde a la corriente Estructuralista de mediados del siglo XX, por lo que no mantienen relación alguna. De este modo, va identificando las figuras retóricas, inventariándolas una a una a partir de los elementos presentes en el anuncio de *Panzani*, de la siguiente manera:

“(…) El tomate significa la italianidad gracias a una metonimia; en otro anuncio, la secuencia de las tres escenas (los granos de café, el café molido, un sorbo de café), en su simple yuxtaposición, expresa una determinada idea lógica, al igual

120. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, op.cit., p. 51.

que lo hace le asíndeton. En efecto, es probable que entre las metáforas (figuras de sustitución de un significante por otro), la metonimia sea la que proporciona el mayor número de connotadores a la imagen; y entre la parataxis (figuras del sintagma) predomine el asíndeton.”¹²⁰

En esta definición se destaca la manera en que Barthes entiende no sólo la metáfora como una mera figura de sustitución sino que además da un papel muy importante a la metonimia dentro de los connotadores. Es así como, aunque su innovadora propuesta de una retórica específica de la imagen es un paso importante para la comprensión e interpretación de las imágenes fotográficas a partir de los elementos que las componen, no reconoce en las figuras retóricas, especialmente en la metáfora, las posibilidades cognitivas que ofrecen más allá de verlas como elementos decorativos del discurso que pueden ser inventariados.

Hasta este momento se ha realizado un pequeño recorrido en el que se han expuesto algunos ejemplos de relación que existe entre la metáfora y la definición de la imagen fotográfica desde diferentes niveles. Además de poner en evidencia cómo en distintos momentos de su desarrollo las metáforas que nacen de la fotografía han pasado a formar parte de los procesos cognitivos del hombre, de su lenguaje, de la manera que entiende la realidad y cómo se relaciona con su entorno. Pero la relación entre fotografía y metáfora es aún más estrecha, como se ha mencionado antes, la definición de fotografía *escribir o dibujar con la luz* sienta las bases de esta relación que en realidad llevan a esta investigación a afirmar que la noción de fotografía es metafórica. Esta noción se debe a que la fotografía implica un desplazamiento, movimiento, –la acción constante de la metáfora– que lleva a entender un concepto en términos de otro, un devenir en el que el hombre reconoce su mundo y descubre su realidad. Entender la fotografía en términos de metáfora es una idea muy amplia que permite incluir su primera definición icónica como espejo de la realidad, así como también el definirla como índice siendo de este modo huella de la realidad. Tanto en una como en otra el ejercicio que se plantea conlleva el *desplazamiento* de la realidad entendida en un término, en un plano semántico, a otro, el cual es la imagen fotográfica. Rosalind Krauss sin llegar a esta definición, apunta en su libro *Lo fotográfico* la imposibilidad de definir bajo un sólo término o seguir sólo

una historia para entender lo que comprende la fotografía y arriesga un estudio del objeto fotográfico, tomando como referencia el signo indicial de Peirce, en el que reconoce una teoría de desplazamientos, y de este modo explica:

“A la vez, lo que nos muestra este objeto teórico, lo fotográfico, es la profunda problemática que tiene toda historia de la fotografía, del mismo modo que resultaba profundamente problemática la transferencia del discurso crítico del arte al plano de la fotografía. Podemos escribir una historia del arte, pero no será jamás el mismo tipo de historia que escribiremos sobre la fotografía. Sobre *Los espacios discursivos de las fotografías*, sobre *Las condiciones fotográficas del surrealismo*, sobre *La fotografía y el simulacro*, pero no sobre la fotografía; estos ensayos quisieran pensar la fotografía de la única manera que se deja realmente pensar: por el medio indirecto de una teoría de las *desviaciones*.”¹²¹

121. Rosalind Krauss, *op.cit.*, p. 17.

Señalar que la noción de fotografía es metafórica conlleva importantes implicaciones, partiendo, esencialmente, por entender la metáfora como desplazamiento de referencia, descartando por completo las definiciones que la consideran un ornamento o un símil condensado, y, por el contrario, tomando como base las teorías que reconocer su valor cognitivo y creativo, así como su papel fundamental en la concepción y estructuración tanto del lenguaje como la manera en que el hombre asimila sus experiencias de la realidad. La relación de referencia entre la fotografía y la realidad es la que aporta mayor riqueza a la noción metafórica de fotografía. Una metáfora con una *riqueza* inagotable, entendida como explica Eduardo de Bustos:

“(…) La metáfora es una invitación a proseguir un juego que inicia el que propone la metáfora. El movimiento de inicio del juego apela a algo específico, pero no determina la continuación del juego, ni lo agota. En el caso de las metáforas *ricas*, el juego se puede continuar casi indefinidamente. Nuevos aspectos o dimensiones pueden ser sacados a la luz; nuevos hechos históricos o nuevas experiencias pueden dictar de nuevo ámbitos significativos a la metáfora que, como afirma Hausman¹²², hacen referencia a realidades o experiencias *globales*, que se pueden descomponer incesantemente.”¹²³

122. Carl R. Hausman, *Metaphor and art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

123. Eduardo de Bustos, *op. cit.*, p. 19-20.

De este modo, la primera expresión metafórica propuesta que define que la fotografía es “*escribir o dibujar con la luz*” es el principio una metáfora rica y compleja

que ha crecido y se ha transformado gracias a muchos factores, la evolución técnica y mecánica, los contextos en los que está presente, las diferentes interpretaciones, los usos y funciones que se le han dado, su presencia en los procesos cognitivos; el hombre ha aprendido a ver de una manera diferente su mundo desde la invención de la fotografía, y esto ha añadido complejidad a su noción de ella. Todo este proceso ha hecho que sea posible que, por ejemplo, un daguerrotipo del XIX, una *polaroid* del siglo XX, y una imagen sacada de una cámara digital del siglo XXI sean reconocidas las tres como fotografías, compartiendo la misma naturaleza. Existe un compromiso ontológico entre la fotografía y la realidad que permite que, aunque la imagen no haya sido “tomada” directamente de la realidad, prevalezca el referente real en la imagen para el observador. Las metáforas nacen en un contexto, establecen conexiones que el hombre reconoce al identificar similitudes ocultas, resultado también de la capacidad del hombre de imaginar y crear vínculos a través de los cuales conoce, aprende, interpreta y crea. La fotografía y el hombre han ido evolucionando juntos, los contextos y circunstancias han ido transformándose, el primer asombro del hombre frente a las primeras imágenes ha quedado atrás con el paso de la historia de la fotografía, los diferentes usos y aplicaciones han seguido también su desarrollo, pero sigue estando presente el primer asombro, así como todas las etapas siguientes, como escribe Fernando Pessoa “ver es haber visto”¹²⁴, lo que implica también el proceso cognitivo que, sin ser evidente, se ha llevado a cabo y ha ido enriqueciendo el complejo entramado que existe en la noción de fotografía.

No obstante, afirmar que la noción de fotografía sea metafórica no significa que todas las imagen fotográficas sean metáforas. Las imágenes fotográficas pueden ser entendidas tanto en sentido literal como en un sentido metafórico, como se ha explicado antes a partir de las aportaciones de Nietzsche¹²⁵. Él señala que no es posible identificar un límite entre el lenguaje literal y el lenguaje figurado, y que los dos usos están presentes en todas las expresiones y usos del lenguaje, desde el más científico hasta el más común, y que en todos los usos es posible encontrar en mayor o menor medida la presencia del lenguaje figurado y del lenguaje literal,

124. Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*. Madrid, Seix Barral, 1993, p. 148.

125. Ver en esta investigación punto 1.2.1. *Metáfora y Concepto*. Nietzsche.

ya que éstos se encuentran como en los extremos opuestos de una escala ideal, y los usos que se den del lenguaje se acercarán o alejarán de cada uno de los extremos. De este modo a partir de Nietzsche se reconoce que la esencia del lenguaje es metafórica y como el hombre de forma instintiva está en el ejercicio permanente de crear metáforas, creando relaciones complejas, produciendo imágenes, buscando semejanzas que serán parte de sus conceptos.

De este modo, el uso y la función que se dan a la imagen serán determinantes a la hora de reconocerla o no como metafórica, ubicándola a uno u otro extremo de la escala. Pero no son sólo estos aspectos los que permiten reconocer el mecanismo que hace que una imagen sea entendida en un sentido o en otro, es por esto que en este capítulo se explican conceptos que reafirman esta teoría, relacionando las aportaciones de los diferentes campos teóricos que se han ido explicando en este estudio. Hasta ahora, se habían planteado dos terrenos de investigación distintos, por una parte se ha analizado la metáfora, desde su definición primigenia, siguiendo a diferentes pensadores en distintos periodos históricos, para construir un sólo discurso consecuente que mantuviera un hilo conductor entre todas las teorías para llegar a una manera clara de entender la metáfora en esta investigación. Por otra parte, se ha estudiado la imagen fotográfica que, al igual que la metáfora, contiene muchos puntos de vista para definirla, por lo que, del mismo modo se ha elaborado un recorrido por diferentes planteamientos, algunos de ellos dispares, para encontrar conceptos claves de cada uno para las conexiones que se proponen en esta investigación. Tanto la imagen fotográfica como la metáfora tienen procesos comunes en el modo en que sus definiciones han sido expuestas en épocas y contextos diversos, pero han tenido en común que las dos forman parte de los procesos cognitivos y de comunicación del hombre, forman parte de los recursos que tiene para entender, imaginar, estructurar y construir su realidad. Su riqueza y complejidad han provocado que, con el ánimo de definirlas, a veces hayan sido simplificadas, para comprenderlas de una manera más sencilla. Pero las redes conceptuales que las conforman, ofrecen puntos de encuentro que permiten establecer conexiones sólidas entre ambos campos para establecer una estructura firme y definida para comprender la relación fundamental que une a la metáfora y la fotografía.

3.1.5. Escala metafórica e imagen fotográfica

Las imagen fotográfica posee cualidades y mecanismos similares a los de la metáfora. Por una parte es completamente autónoma, la imagen se mantiene única e inalterable, lo que varía son los usos que puedan darse de ella, los contextos en los que puede estar presente y, por consiguiente, su interpretación. La imagen no se puede reducir a una expresión menor, es centrípeta, atrae al sistema que está construido a partir de ella como un universo interior, estableciendo conexiones a partir de los elementos que la componen pero siempre como una unidad. La autonomía de la fotografía va más allá de cualquier intención que haya podido tener el autor de la imagen, o incluso con el objeto fotografiado, como advierte Carlos Jiménez:

“Los fotógrafos como Rodchenko o el propio Blossfeldt han procurado convertir cada foto en un acontecimiento puramente visual, que sólo se distingue de otra foto del mismo estilo por su estructura formal, quizás neutralicen la intervención de la alegoría en la composición de sus obras, pero lo hacen pagándole un tributo inevitable. Ellos, mejor que nadie, ponen en evidencia que la fotografía no mantiene ningún vínculo necesario con aquello que fotografía. Más aún, que ella es autosuficiente y por lo mismo completamente independiente de su modelo, al punto que si quiere establecer algún vínculo inteligible entre ella y él, hay que recurrir inevitablemente al régimen alegórico. Lo que dice la definición más popular de su esencia ‘la fotografía es la imagen del tiempo’. Sólo que el tiempo, relación abstracta donde las haya, no tienen imagen. Las imágenes pertenecen enteramente a la fotografía.”¹²⁶

126. Carlos Jiménez, *Los rostros de la Medusa*, Bogotá, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, 2002, p. 91.

La imagen fotográfica puede ser entendida –al igual que las frases– en un sentido literal, como puede ser el caso de una fotografía de un estudio científico, o, por el contrario, en un sentido figurado, metafórico, como puede ser el caso una imagen fotográfica dentro de una campaña publicitaria. Para comprender este proceso es necesario volver a las aportaciones de Nietzsche con respecto a la definición de metáfora, la cual no responde a una unidad mínima nominal sino que es entendida como concepto, que es en sí el origen y la estructura del lenguaje mismo y, por consiguiente, del conocimiento y del pensamiento humano. Nietzsche al reconocer la metáfora como origen y esencia del lenguaje, señala también la imposibilidad de

trazar una separación radical entre el lenguaje literal y el lenguaje metafórico. El lenguaje para Nietzsche es esencialmente metafórico, y el que sea comprendido de forma literal o figurada responde al uso que se da al mismo. El uso del lenguaje está dentro de una escala, en la que por un lado se encuentra el sentido literal y en el otro extremo está el metafórico, de este modo las expresiones tienen un poco de ambos, y según el uso estará más próxima a un extremo o al opuesto. Lo mismo ocurre con la imagen fotográfica, según la función que se le asigne y el lugar en el que se encuentre, incluso las circunstancias del observador, pondrán a la imagen en un lugar de la escala metafórica, lo que permitirá entenderla literalmente, si se acerca a ese extremo, o por el contrario como una metáfora, si se acerca al opuesto.

Roland Barthes señala la existencia de dos mensajes en la imagen fotográfica: el connotado y el denotado; el primer mensaje corresponde a la codificación sociocultural y el segundo es definido como un mensaje literal, sin código, un mensaje *natural* oculto tras el proceso de significación. El lector interpreta la imagen de una manera y puede que ese sentido no sea necesariamente el que los elementos denotados, a través de su organización, querían dar. Esto supone una paradoja sobre lo que es el mensaje denotado de la imagen, como mensaje literal y autosuficiente. Al respecto explica Barthes:

“(...) La ausencia de código desintelectualiza el mensaje porque parece fundamentar en la propia naturaleza los signos de la cultura. Se trata sin duda de una paradoja histórica importante: cuanto más desarrolla la técnica la difusión de la información (y especialmente de las imágenes), más medios proporciona para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado.”¹²⁷

De este modo, Barthes reconoce la existencia simultánea del lenguaje literal y del lenguaje figurado en la imagen fotográfica, explicando en sus análisis del anuncio de *Panzani* como el uso o función de la imagen ponen en evidencia el mensaje natural, es decir el literal, o, por el contrario, dejan a la luz también los signos culturales que hacen que el mensaje connotado sea el que sobresalga, dejando subyacente el mensaje denotado.

127. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, op.cit., p. 46.

En su ánimo por proponer una retórica de la imagen, en la que cada elemento pudiera ser identificado y catalogado, Barthes separa los aspectos de cada mensaje y busca clasificar una a una las figuras retóricas presentes en el mensaje connotado –como si fuese de un tratado de retórica general–. En esa clasificación, Barthes entiende la metáfora como un símil abreviado que, en el caso de la imagen fotográfica, goza de menor importancia que la metonimia. No obstante, aunque su valoración de la metáfora no encaje en la línea de esta investigación, si lo hace el reconocimiento de los tres mensajes, así como algunos de los aspectos tanto denotados como connotados, que aportan conceptos que se retoman en este estudio para explicar algunas de las conexiones que favorecen la identificación de la relación entre la imagen fotográfica y la metáfora, e incluso para la posterior identificación de las metáforas estructurales.

La escala metafórica lleva la existencia simultánea de los mensajes denotado y connotado propuestos por Barthes a un siguiente nivel, en el que los aspectos que orientan a una lectura literal de la imagen son los mismos que ayudan ubicarla en ese extremo de la escala y, en sentido opuesto, los aspectos que dirigen la lectura de la imagen en un sentido metafórico la acercan a éste extremo. Pero, como se ha señalado antes, no son sólo el uso y la función determinantes a la hora de reconocerla o no como metafórica, ubicándola a uno u otro extremo de la escala, también existen otros condicionantes que permiten reconocer el mecanismo que hace que una imagen sea entendida en un sentido o en otro. El uso y la función están inmersos en un aspecto aún mayor para determinar su significado, y este es el contexto. Dos ideas se refuerzan aquí con respecto a la definición de metáfora, una es el interacción y otra es ver el enunciado metafórico como un organismo vivo. La escala metafórica propuesta por Nietzsche toma con I.A. Richards una dimensión más compleja al especificar él el comportamiento de las metáforas. Para ambos el origen de la construcción de la metáfora deja de tener su base en el desplazamiento de palabras nominal–, pero para Richards pasa además a ser un concepto sustentado en la interacción. La cual responde a su *“teoría contextual de la significación”*, donde el discurso prima sobre la palabra, y las palabras no tienen significación propia, sino su significado corresponde a la abreviación de un contexto. En el enunciado se estable-

cen conexiones entre pensamientos, o lo que es lo mismo, una transacción entre contextos.

En la definición de I.A. Richards la interacción de los contextos lleva a reconocerlos como pensamientos simultáneos conectados en ese enunciado metafórico. Una de ellas está latente, oculta, y recibe el nombre de “*tenor*”, la otra idea que sobresale recibe el nombre de “*vehículo*”. Estas dos ideas que son inseparables en el enunciado, cuando está el enunciado en el extremo literal de la escala metafórica no pueden distinguirse la una de la otra. Aunque esta situación *a priori* es una laguna de la terminología de Richards, en el caso de la imagen fotográfica ayuda a explicar su lectura literal, otorgando una estabilidad a la imagen en ese lugar de la escala cuando el observador no puede diferenciar las ideas que en ella interactúan, no sólo entre ellas son también con los contextos en los que se encuentra la fotografía en ese momento y soportan la interacción. Esta estabilidad de la imagen en la literalidad ayuda también al observador a identificar con más claridad los elementos inmutables que componen la imagen, sus aspectos denotados. Para Richards la conexión entre los contextos y las ideas presentes en el enunciado, su interacción, es lo que permite identificar el concepto metafórico, y las partes que lo conforman. De este modo, la fotografía será entendida literal o metafóricamente según las conexiones establecidas entre las ideas que están presentes simultáneas en ella, en una interacción de contextos. Al igual que la definición de Richards, queda abierta la interpretación metafórica de la imagen a los distintos vínculos que se puedan establecer entre los contextos, dejando en movimiento dentro de la escala los diferentes niveles de interpretación, como sucede con las expresiones comunes, las metáforas muertas o los usos más poéticos de la imagen.

A los usos y las funciones que se le puedan dar, y a la influencia del contexto para ubicar la imagen fotográfica en un lugar de la escala metafórica, se suma un tercer condicionante muy importante, este es el texto que la acompaña que, como indica Barthes, puede ejercer dos funciones diferentes, por una parte puede *anclar* el sentido de la imagen o, por otra, el texto puede ejercer de *relevo*, remitiendo a una idea diferente a la que se propone con los aspectos denotados de la fotografía. Es así como se puede ver que el texto que ancla la imagen a una única lectura literal la

lleva a su vez a ese extremo de la escala. Y, por el contrario, el relevo del que habla Barthes supone una translación de conceptos que corresponden a una lectura metafórica de la imagen, llevándola –sin estar esto dentro de los planteamientos de Barthes– al extremo señalado por Nietzsche como metafórico. De este modo, el texto que acompaña a la imagen puede darle estabilidad en un lugar de la escala metafórica o provocar su desplazamiento a diferentes niveles dentro de la misma orientando su interpretación.

La escala metafórica ofrece una versatilidad a la imagen que explica también la ambigüedad que tantos autores han señalado sobre su estructura y su lenguaje, dejándola en el umbral de un estudio completo del lenguaje fotográfico debido a la imposibilidad de encontrar una codificación válida para todos los elementos que la componen y un sistema de unidades de significación que permitieran la construcción de un discurso sin forzar la terminología. Otros autores, como ya se han mencionado antes, como es el caso de Joan Costa, arriesgaron un código a partir de la técnica fotográfica. Lo que implica una constante ampliación de términos debido a la rápida mutación que sufre la fotografía con su constante evolución tecnológica, además de la necesidad de establecer las connotaciones de cada aspecto técnico para su interpretación. Un ejercicio permanente por establecer conexiones entre el objeto fotográfico, lo representado y lo interpretado, que remiten de nuevo al reconocimiento de los desplazamientos determinantes de la metáfora, y, por consiguiente su ubicación, según estos aspectos, en la escala metafórica.

En el capítulo anterior, al hablar del compromiso de veracidad que existe entre la imagen fotográfica y el observador se hizo referencia a la famosa fotografía de Joe Rosenthal en la que se alzaba la bandera estadounidense en Iwo Jima. Esta imagen que le valió el premio Pulitzer, es una de las fotografías más reproducidas de la historia y a la vez un claro ejemplo del movimiento que puede tener una fotografía en la escala metafórica. Cuando Rosenthal captó el instante en el que los soldados izaban la segunda bandera estaba documentando un hecho histórico, registrando un instante victorioso en medio de una sangrienta batalla para ser difundido por los medios de comunicación, cumpliendo con su trabajo para la agencia y con la función asignada a la imagen. Su fotografía fue primera plana de la prensa, enca-

bezando las noticias de lo que sucedía en el Pacífico (fig. 52). En ese primer instante de su difusión, la imagen fotográfica se encontraba en el extremo literal de la escala, aunque no es posible separar del todo los poderosos connotadores que cubren el mensaje natural. Los soldados, sus uniformes, la bandera, la posición y el esfuerzo físico de sus cuerpos no pueden desvincularse del todo de las connotaciones para el observador, por lo que aún estando en el extremo de la interpretación literal se desplazan un poco hacia el extremo opuesto. Los textos que rodean la imagen dentro del contexto en el que se encuentra, su fuera de cuadro, ayudan a estabilizar la imagen en el extremo literal, en especial el pie de foto que dice lo siguiente: “*Marines of the Fifth Division hoist the American flag atop Mount Suribachi. Associated Press - Wirephoto (Navy radio from Guam).*” (Marines de la 5ª División izan la bandera americana en lo alto del Monte Suribachi. *Associated Press - Wirephoto* [radio de la Marina desde Guam]). Un texto que describe los elementos principales de la composición informando de los hechos que ahí se desarrollan. La fotografía, además de estar impresa sobre papel periódico, posee la textura resultante de haber sido enviada de forma telegráfica –*Wirephoto*– a los medios de comunicación desde la isla de Guam, por *Associated Press*. Estos aspectos físicos de la imagen refuerzan también la interpretación literal de la fotografía.



Fig. 52. *Detalle de la Portada del New York Times* 25 de febrero de 1945



Fig. 53. Joe Rosenthal firmando copias de la fotografía de "Alzando la bandera en Iwo Jima", 1945

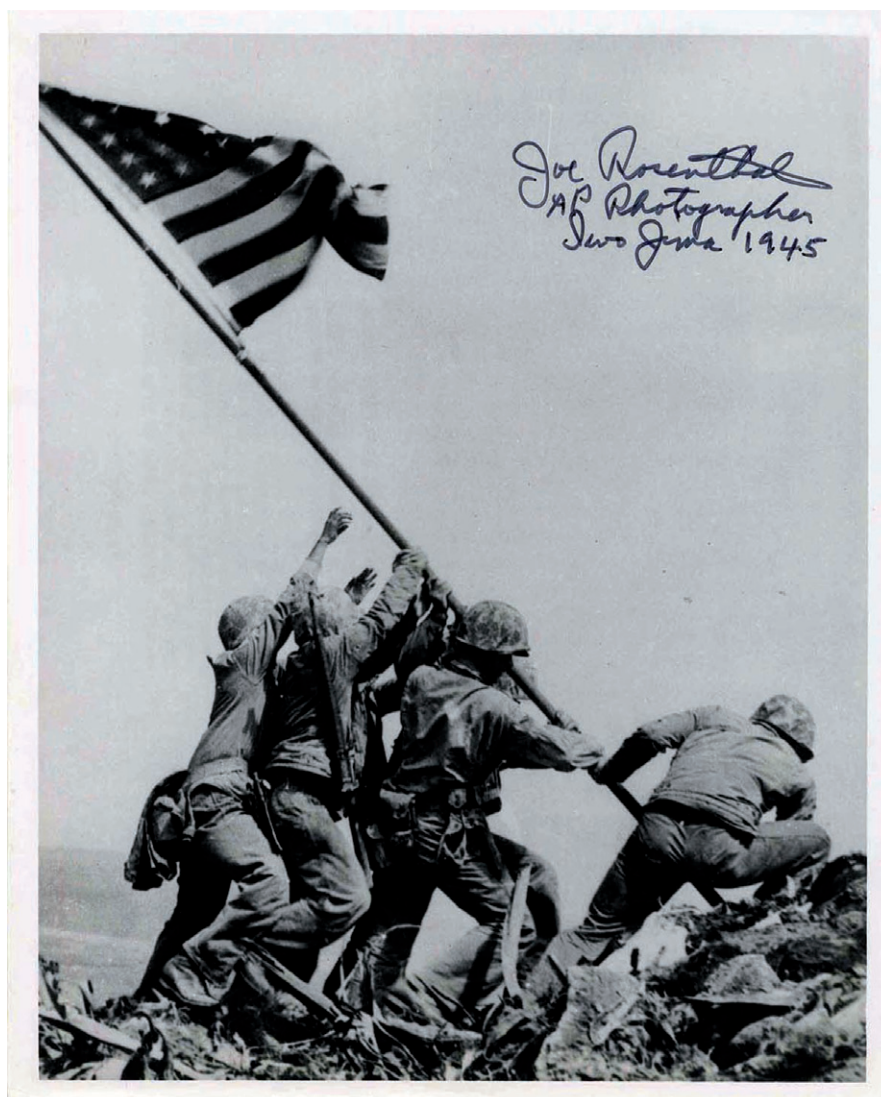


Fig. 54. Copia de "Alzando la bandera en Iwo Jima" firmada por su autor. Joe Rosenthal, 1945

La imagen de los *marines* del Monte Suribachi, como se ha mencionado antes, ha sido reproducida innumerables veces en distintos soportes y contextos, desde su publicación en el periódico, los reconocimientos que recibió su autor y el uso político que le dio el gobierno estadounidense para conseguir fondos y apoyos pa costear lo que aún quedaba de la guerra, todo esto le resta estabilidad a la imagen dentro de la escala metafórica, que no puede quedarse fija en la primera interpretación en la prensa. Todo ese proceso, carga la imagen de connotaciones, y por consiguiente a otras lecturas y conexiones que la acercan más al extremo metafórico. De este modo, una copia original en papel fotográfico firmada por su autor Joe Rosenthal (fig. 53) se ubica en otro nivel de la escala, alejándose aún más del extremo literal. La imagen fotográfica ya no muestra sólo 5 soldados izando una bandera, sino muestra en ellos el valor, el esfuerzo, la lucha y el sacrificio del pueblo estadounidense materializados en ese

instante. Además, la copia firmada (fig. 54), como es este caso, contiene en el autógrafo un texto que puede añadir literalidad a la imagen: “*Joe Rosenthal, AP Photographer, Iwo Jima 1945*”. Unas palabras que a su vez, sirven de detonante de la relación que se puede establecer entre el observador y la fotografía. De este modo, la fotografía adquiere para él otro valor y que, por otra parte, en el caso de ser conocedor de la historia de la imagen, de quién es su autor, se establecen conexiones desde la fotografía que dan relevancia a su contexto personal, vínculos con sus propias circunstancias que le dan una significación diferente, si es un admirador la fotografía pasa a ser un bien preciado.

Las connotaciones de esta imagen pasan a ser símbolos, sobrepasan la escala metafórica a causa del significado que adquiere dentro del contexto sociocultural en el que se encuentra inmersa. El símbolo responde a una codificación, a una convención cultural; es por esto que la imagen de los

Fig. 55. *Monumento a la Infantería de Marina se encuentra en el cementerio de Arlington (Virginia, Estados Unidos) que recrea la imagen de Rosenthal, “Alzando la Bandera en Iwo Jima”.*



marines alzando la bandera estadounidense se convierte en un sin fin de elementos simbólicos entrelazados entre sí y a la vez con el contexto en el que se presenta inmediato, el contexto social, cultural e histórico que es, a su vez, compartido por el observador. Todo este proceso de simbolización llega a una máxima expresión cuando la fotografía deja su estado bidimensional para pasar a ser un monumento de grandes dimensiones honrando a la Infantería de Marina en el cementerio de Arlington (Virginia, Estados Unidos), inaugurado en 1954 (fig. 55). A diferencia del pie de foto que acompañó la imagen cuando se publicó por primera vez, en que se describía lo fotografiado, en la base del monumento reza “*Uncommon valor was a common virtue*” (Valor fuera de lo común era una virtud común). La misma imagen pasa de ser entendida en un sentido literal a recorrer diferentes niveles de interpretación dentro de la escala metafórica sin tener una estabilidad completa en ninguno de los extremos. Los usos que se le han dado, los textos que la han acompañado, los contextos en los que ha sido presentada y con los que ha establecido conexiones, han hecho posible que no sólo sea entendida en un sentido literal sino también a diferentes niveles de sentido metafórico, convirtiéndose en un símbolo de una cultura, un colectivo y una época específicos.

La noción metafórica de la fotografía amplía el espectro para su comprensión y estudio, liberándola de las clasificaciones y debates eternos en cuanto a lo que es y no es, o ha dejado de ser. Para centrarse en la riqueza que ofrece reconocerla en su sentido metafórico, reconociendo la validez de su presencia en los procesos cognitivos, tanto si la imagen es entendida de forma literal, como puede ser dentro de un contexto científico, o dentro del contexto de los medios de comunicación que reclaman el compromiso de veracidad de las imágenes, o, por el contrario, dentro de un contexto artístico que permite llevar a la imagen al extremo metafórico. Aunque, vale la pena recordar que el hombre hace uso de las metáforas para conocer y aprender, por lo que es posible encontrar en un contexto científico imágenes en el extremo de la metáfora al servicio de la investigación y la comprensión de nuevos conceptos. Por lo tanto, son muchas las posibilidades que se marcan en la escala y todas ellas válidas siempre y cuando, reconociendo la autonomía de la imagen fotográfica, correspondan para su lectura con el uso y función asignados, los contextos presentes y la mirada del observador.

3.2. Púncum y Foco

En este capítulo se han ido estableciendo conexiones entre los dos principales campos de estudio de esta investigación. Teniendo por una parte el camino marcado para comprender la definición de metáfora así como su estructura y mecanismos y, por otra parte, los estudios de la imagen en los que se ha destacado el uso de algunos términos fundamentales para comprender el discurso propio de la imagen fotográfica. Estas conexiones están orientadas a acentuar los aspectos que ponen en evidencia la naturaleza metafórica de imagen fotográfica. Con este objetivo se plantea a continuación un paralelo entre los términos de *punctum* y *studium* dentro de la imagen fotográfica dados por Barthes y la definiciones de *foco* y *marco* dentro del enunciado metafórico propuestas por Max Black. Al establecer este paralelismo se fijan correspondencias a partir de las características y comportamientos de cada uno de los términos en sus contextos, para llegar aquí a una nueva lectura de los mismos que permita a conocer los mecanismos internos que llevan a una fotografía a ser entendida literal o metafóricamente. Esto conlleva reconocer a la imagen fotográfica como un enunciado, como un organismo vivo, en el que los lazos internos que hay entre todos los elementos que la componen determinan el modo en que es entendida. Además, tomando como punto de partida esta equivalencia de términos la relación con el observador –en el caso de Barthes– es fundamental, pues es él quién conecta con los elementos que componen la imagen, y este nexo es el que da relevancia tanto a los aspectos presentes en la imagen como a los factores del contexto del observador con los que se enlazan.

El estudio de la metáfora logra un gran avance en el siglo XX al dejar atrás la definición de carácter nominal dada por Aristóteles, que además señalaba que se debía ser un genio tanto para la construcción de metáforas como

para el hallazgo de las similitudes que llevan a reconocer las desviaciones de un *nombre* a otro. Este avance tiene como punto de inflexión las definiciones de I. A. Richards, y se consolida de la mano de M. Black. Richards empieza por reconocer la existencia de las metáforas en el lenguaje ordinario, desechando la idea de la necesidad de virtuosismo para dominar la metáfora, explicando que si fuera así el hombre no sería capaz de forma cotidiana de reconocer nuevas metáforas y enriquecer el lenguaje. Pero su mayor aportación radica en reconocer la frase como unidad, como un organismo vivo conformado por palabras que no pueden separarse, que dependen e interactúan entre sí. Por lo que la metáfora pasa a ser entendida como una expresión, una frase, definida como enunciado metafórico que no puede ser desarticulado por la relación que existe entre todos sus componentes. Este enunciado metafórico está compuesto por dos ideas “*tenor*” y “*vehículo*” que no pueden ser aisladas y que su interacción construye el significado metafórico. Pero, sus términos son imprecisos y Richards no llega a resolver en qué punto las expresiones son entendidas como literales y en que otras son metafóricas. Max Black toma el testigo y propone a partir de las ideas de Richards no sólo una nueva terminología sino un enfoque innovador para abordar sus estudios definido como *enfoque interactivo*, en el que no se refiere a ideas sino que distingue las partes que conforman al enunciado, de este modo denomina con el término “*foco*” la palabra metafórica que puede ser aislada del resto del enunciado, y asigna también el término “*marco*” al resto de la frase. Esta definición de Black destaca el valor positivo dado por Richards al enunciado metafórico, al reconocer una dinámica y estructura más clara de la interacción de los elementos que la componen, en los que interactúan los lugares comunes, y se destacan y ocultan algunos de sus aspectos según se aplica el filtro de la metáfora. De este modo, se mantiene el enunciado vivo e indivisible, y la metáfora *focalizada* en una palabra que funciona como detonante de la metáfora. La cual penetra en el conocimiento del lector, pues ella le da herramientas para indagar en su pensamiento y ampliar el conocimiento. Esta nueva terminología no sólo permite ver a la metáfora como ideas y contextos presentes simultáneamente en un enunciado y focalizados en una palabra que es origen de esta interacción sino que la define como la acción conjunta del “*foco*” y el “*marco*” en el enunciado metafórico.

Por otra parte, Roland Barthes propone en *La cámara lúcida* dos elementos cuya presencia desvela el interés que puede tener el observador, desde su punto de vista, por las imágenes fotográficas. El primero parte de la cultura, de los criterios sociales y morales que comparte un colectivo. A este elemento lo ha llamado *studium*, por medio de él el observador se interesa por muchas imágenes, pero la fuente de su interés surge de las connotaciones, de lo cultural, de reconocer expresiones, rostros, gestos, actitudes, escenarios, lugares, entre otros aspectos, a los que otorga valor. El segundo elemento, no tiene una relación tan cultural entre el observador y la imagen, en el sentido que el observador puede reconocer y nombrar los elementos de su interés en el *studium*. En cambio, el *punctum*, como ha llamado Barthes a este segundo elemento, es más difícil de identificar, ya que sale de la imagen directamente al observador. El *punctum* está más estrechamente relacionado con la experiencia personal, la relación que establece el hombre con la imagen. La imagen punza al observador. Es por esto que el análisis de *studium* y *punctum* en Barthes es tan personal. Él narra lo que le atrae, lo que le impacta y punza de la imagen. El *punctum* es un detalle, un detonador que activa las sensaciones del observador con respecto a la imagen, sensaciones que en muchos casos es incapaz de nombrar.

La correspondencia entre los términos definidos por Black y Barthes radica en la función detonante y conectora tanto del *foco* en el enunciado metafórico como del *punctum* en la imagen fotográfica. Por el contrario, *marco* y *studium* no son equivalentes, cada uno tiene características y vínculos diferentes que no se corresponden, pero que sí encuentran ambos su lugar en la imagen fotográfica al reconocerla como enunciado metafórico. De este modo, el *punctum* provoca con su *punzada* que el observador establezca conexiones inesperadas que están fuera de los objetos plasmados en la imagen, llegando a diferentes niveles, llevándolo a otras lecturas, motivando una expansión de la fotografía para él. Pero, al igual que el enunciado metafórico la imagen fotográfica es indivisible, por lo que, aunque el *punctum* como el *foco* pueda ser identificado recibiendo el peso de la metáfora y motivando la lectura metafórica del enunciado, éste no puede ser extraído de su contexto visual, dado que depende de la interacción que tiene con los otros elementos que componen la imagen. Estos elementos son el *marco* de la imagen fotográfica entendida en como enun-

ciado metafórico. El *marco*, que para Black es el resto de la frase, en la imagen fotográfica está constituido por todos aquellos elementos inmutables que la conforman. Estos elementos son los aspectos denotados que se han mencionado antes en esta investigación; desde los elementos que se incluyen en ella durante el encuadre, su composición y jerarquización visual, la técnica utilizada hasta el soporte en el que se encuentra. Dado que la definición de Barthes con respecto al *studium* señala su origen en los aspectos socioculturales que causan que el observador se interese en la imagen, a éste pertenece a los aspectos connotados de la imagen fotográfica, también antes señalados: mirada y contexto. Por lo tanto, el *punctum*, detonante de la interacción, completa el enunciado metafórico con el *marco* de la fotografía y establece conexiones entre los contextos, señalando también los aspectos relevantes del contexto del observador con los cuales se establecen los nexos con la imagen fotográfica. De este modo, el *punctum* activa la imaginación del observador, y dirige su interpretación de la imagen, reconociendo los elementos que la componen e identificando su lugar en la escala metafórica.

Cuando Barthes explica la existencia del *punctum* y del *studium* en la imagen fotográfica, señala también que existen imágenes que no tienen un elemento detonante sino sólo cuentan con un campo de interés para el observador, pero sin una particularidad que se clave en él, por lo tanto, sin interacción alguna. A esta clase de fotografía la define como *unaria*, reconociendo que despierta el interés, por lo que cuenta con *studium* definido, pero que no llega a *punzar* al observador, estableciendo que el mensaje queda cerrado, lo que lo enmarca más en el orden informativo o descriptivo, sin llegar a generar confusión, ni conexión, ni *herida* al observador, aunque pueda contener elementos muy dolorosos. Estas imágenes cuentan con la codificación sociocultural que permite el ser entendidas en su sentido literal dentro del contexto en que son presentadas, pero Barthes no contempla el posible cambio de contexto que puede tener esta imagen, que puede, de algún modo, provocar la aparición de un detonante que lleve al observador a otras lecturas. Las imágenes son inmutables, pero como ya se ha visto, pueden moverse dentro de la escala metafórica y cambiar su interpretación de un sentido literal a un sentido metafórico, ubicándose en cualquier lugar dentro de la escala, sin sufrir variaciones internas, pero sí modifi-

cando los aspectos connotados que pueden llevar a través de las conexiones con las circunstancias personales con el observador.

Dejando a un lado la reflexión subjetiva y personal que lleva a Barthes a identificar los componentes de la imagen fotográfica, se establece que el *punctum* tiene una función en ella equiparable a la que tiene el *foco* de Max Black en el enunciado metafórico, siendo el detonante de la interacción. Incluso, Barthes en su definición arriesga a señalar cualidades metonímicas en el modo en que funciona el *punctum* como elemento conector entre la imagen fotográfica y los aspectos que están fuera de ella, más allá de una definición de figura retórica:

“Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica”.¹²⁸

128. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op.cit.*, p. 90.

El *punctum* saca al observador de la imagen, lo lleva a sus propias experiencias, a sus sensaciones y sensibilidades, a sus circunstancias, poniendo en relieve aspectos con los cuales se establecen los vínculos con los otros contextos presentes simultáneamente, como el contexto en el que se presenta o del contexto del que proviene la imagen y que determinan la interpretación y el sentido de la imagen. En el caso de la fotografía, El *punctum* lleva al observador a construir las metáforas, a relacionar y crear un entramado con los conceptos presentes en la imagen, en su mayoría culturales y que pueden ser identificados en el *studium*. De este modo, el *punctum*, partiendo del paralelismo planteado entre los términos de Barthes y Black, tiene la función de detonante de la metáfora, fijando la interacción a la vez con los elementos inmutables que componen la imagen, es decir, con el *marco*, y a la vez, con el *studium*, conformado por los elementos codificados por la sociedad y la cultura, estableciendo las conexiones con los diferentes planos semánticos externos e internos de la imagen fotográfica que llevan a la construcción e interpretación del enunciado que es la imagen fotográfica, tanto en un sentido literal o en un sentido completamente metafórico.

La comprensión, creación e identificación de las metáforas depende en gran parte de los contextos, de las conexiones entre experiencias, conocimientos o creencias. En algunos casos, la conexión metafórica está definida por

el fotógrafo, desde el momento del encuadre, la selección de los elementos que formarán parte de la imagen, su composición, así como su jerarquización en el *marco* para definir en ellos el *punctum*, el cual será el detonante del mensaje que propone con su fotografía. El *punctum* fija los nexos tanto con el *marco* como con el *studium* para que la imagen sea entendida en el sentido metafórico, sea el propuesto por el fotógrafo, o el dado por el contexto en el que está la imagen, o a causa de la función asignada, o por el texto que la acompaña –sólo por mencionar algunas de las variables que pueden ubicar a la imagen en uno u otro lugar de la escala metafórica—. Pero todas estas conexiones conllevan la actividad simultánea de diferentes conceptos, diferentes planos de significación que interactúan entre sí, que apoyan, en el caso de la fotografía, su relación en un sólo elemento, el *punctum*.

La interacción se soporta en otra cualidad de la metáfora, la cual Black indica también en su teoría, y que reconoce a la metáfora como un filtro que destaca y oculta aspectos del significado de la palabra que es el *foco* en el enunciado metafórico. El significado en este caso, no responde a su significación lexical sino a lo que Black define como el *sistema de tópicos* que forman parte de esa significación y que corresponden a códigos socioculturales; este sistema está definido por *lugares comunes*, es decir, sistemas de ideas que se comparten en una sociedad y una cultura. Black lo ejemplifica a utilizando la palabra “lobo” en el enunciado “el hombre es un lobo”, utilizando la metáfora como filtro que pone en relieve un a un sistema de ideas de las cuales destaca unos ideas comunes de “lobo” y oculta otras en función a la conexión que hay con el *marco*. De este modo, se explica también la fuerte influencia de los diferentes niveles del contexto para interpretar el enunciado en el sentido literal o metafórico, evocando y al a vez ocultando características de uno u otro elemento a partir del sistema conceptual al que hace referencia una vez aplicado el filtro de la metáfora. La relación que existe en la imagen fotográfica entre el *punctum* y los otros elementos que la constituyen, *marco* y *studium*, se fortalece por esta cualidad de la metáfora. Su función de filtro no sólo destaca y oculta atributos de los elementos según establece la interacción entre los sistemas de tópicos, sino que permite mantener vigente su estructura metafórica y por lo tanto permanecer estable dentro de la escala aunque varíen los factores que

le rodean. Además, se refuerzan propiedades de la imagen fotográfica como es el ser autónoma y centrípeta, así como que independientemente de las circunstancias en que se presente puede conservar su estructura interna reafirmada por la presencia del *punctum*.

Al observar la siguiente selección de imágenes de tres maestros de la fotografía: André Kertész, Robert Doisneau (*fig. 57*) y Minor White (*fig. 58*), los cuales realizaban encuadres muy cuidados donde nada queda al azar en la imagen, es posible identificar el *punctum* en sus fotografías y la manera en que orientan la lectura con la composición. Incluso, sin prestar atención a los títulos, ni el contexto en que se presenta —en este caso esta investigación, es posible dejarse llevar por el recorrido interno que proponen en sus imágenes, en las que los elementos de cada composición a partir de su *punctum* crean conexiones que llevan a diferentes niveles de comprensión. Algunos dirigidos a una interpretación más literal y otros a un sentido metafórico.

En esta fotografía de André Kertész (*fig. 56*) se condensa su detonante, su *punctum*, en el hombre que se asoma por la barandilla, con sus blancas manos reposadas sobre el pasamanos. La interacción que produce la conexión de los diferentes elementos hace que esta imagen sea centrípeta, dirigiendo al observador a concentrarse en el equilibrio de la composición que establece una tensión entre el malabarista de blanco sobre el fondo negro, —que se convierte en una negativo invertido—, y el hombre apoyado en la baranda. Esta composición está reforzada por la técnica, el blanco y negro, que permite ver a las figuras como un reflejo de positivos y negativos, que, en caso de que hubiera color en la imagen, probablemente la tensión no sería tan fuerte, y podría haber otro elemento que por su color cambiara la jerarquía y atrajera la mirada del observador, restando atención las dos figuras. En el marco destacan otros elementos como la estructura sobre la que se apoya el malabarista, la baranda que atraviesa de lado a lado el primer tercio de la composición, o los hombres y mujeres en la parte de abajo de la fotografía. Como *studium*, partiendo de un contexto sociocultural, las personas son entendidas como público de un espectáculo de feria, lo que da el contexto a la escena y el observador, conocedor de este tipo de representación callejera, reconoce y se puede sentir atraído por lo que sucede en la imagen al identificar al hombre de blanco como



acróbata y la expectación que produce en su audiencia. Por otra parte, la mayoría de las personas están de espaldas a al cámara, el encuadre y el ángulo de visión es un poco más elevado que el de los espectadores, dando al observador de la imagen un punto de vista privilegiado que le permite ver la relación de la figura masculina en la baranda con el equilibrista, así como la concurrencia. Más allá del juego visual, la imagen fotográfica no lleva a otros niveles de lectura, además su título: *Fête foraine*, refuerza el sentido literal de la imagen refiriéndose a los circos ambulantes que llevan de ciudad en ciudad sus actuaciones callejeras.

(Página izquierda)
Fig. 56. *Fête foraine*
André Kertész, 1931

Separar las connotaciones que hay en los elementos que conforman la fotografía es una ardua tarea, y en algunos casos como esta imagen fotográfica de Robert Doisneau (fig. 57) se dificulta aún más. Las conexiones que establece parten de un contexto sociocultural que determina la manera de entender los elementos que forman parte del instante capturado. La mirada fija del hombre es el *punctum* de esta imagen que obliga la observador a recorrer la imagen para descubrir que es lo que mira con tanta atención: el cuadro de una mujer de espaldas y ligeramente reclinada que lleva puesto sólo unas medias negras por encima de las rodillas. En ese recorrido se descubre también que el hombre no presta interés alguno en lo que la mujer le está mostrando y comentando. Dentro *marco* de la imagen destacan por

221



Fig. 57. *Mirada oblicua*
Robert Doisneau, 1948



222

Fig.58. *Esqueleto de ciervo*
Lago Steamboat, Oregón
Minor White, 1941

lo tanto el cuadro y la mujer, y que son los elementos con los que se crea, a partir del *punctum*, la interacción. El significado cultural de los elementos, su *studium*, lo que hace interesante esta fotografía para el observador, están en este caso remarcados. El hombre y la mujer son interpretados como matrimonio, lo que remite al conjunto de tópicos que acompaña esa palabra, así como, por otro lado, están las ideas asociadas a la desnudez femenina a las que remite el cuadro. Por consiguiente, el *punctum* y la interacción que genera no estabilizan su lectura en un sentido literal, sino por el contrario, desarrollan otras conexiones y a otros niveles que incluyen un pequeño juicio moral con guiño de humor que se origina por la mirada del hombre captada *in fraganti* mirando a otra mujer, aunque de una pintura se trate.

Minor White plantea de manera consciente un enunciado metafórico en esta fotografía en blanco y negro (fig. 58). Su título descriptivo *Esqueleto de ciervo* no aporta nada a la interpretación de la imagen. La composición establece

la relación entre el esqueleto blanco sobre un fondo oscuro y, siguiendo el recorrido de la imagen de forma ascendente y en diagonal hacia la derecha, con la figura clara del árbol que posee una forma similar a la del esqueleto tendido en el suelo. Las dos figuras principales, el esqueleto que es el *punctum* de la imagen, se relaciona a través de la composición con los otros elementos de la fotografía, el *marco* es todo el bosque, troncos, rocas, hojas, entre otros elementos ubicados entre claros y sombras. La significación de la osamenta y del bosque, el sistema de ideas comunes a los que pueden llevar estos elementos de la composición son el *studium* de la imagen. De este modo, a partir de su interacción, se puede observar en la fotografía de White como se encuentra la muerte en la oscuridad y vida en la luz. La vitalidad en la parte superior de la imagen, decadencia en la parte inferior, pero a la vez una decadencia vinculada a la vida, señalando el ciclo de la natural, en el que el ciervo muerto nutre a la tierra que alimenta al árbol, que a su vez es alimento para otros seres vivos.

Los tres ejemplos anteriores, todos imágenes en blanco y negro, aunque poseen diferentes niveles de interpretación establecen conexiones entre diferentes planos de significación apuntan al interior de la imagen fotográfica, creando

Fig.59. *Vulture*
Ayod, Sudán
Kevin Carter, 1993



entre los elementos un universo interior en el que se establecen conexiones que no hacen necesariamente referencia al fuera de campo de del momento en el que se tomó la imagen. Las imágenes son autónomas, no requieren de todo aquello que quedó fuera de la selección realizada por el fotógrafo, así como tampoco de un fuera de cuadro, una libro o una exposición o una revista para su lectura, estos aspectos pasan a ser irrelevantes. A diferencia de estas imágenes, la fotografía que se analiza a continuación lleva poderosamente al observador al *fuera de campo*, no sólo desde el *punctum*, sino también desde la relación con todos los elementos presentes. Kevin Carter, fotoperiodista surafricano, cubrió a principios de los años 90 la guerra civil en Sudán y las consecuencias del conflicto como la sequía y hambruna que sufría la población. En marzo de 1993 realizó esta fotografía (*fig. 58*) en la aldea de Ayod (Sudán), mientras acompañaba a un helicóptero de las Naciones Unidas a llevar provisiones al centro que tenían en este lugar. Esta fotografía que podría ser sólo una de tantas que registra los horrores de hambruna y las injusticias de la guerra tiene en el buitre su *punctum* que, además de ser el detonante de la imagen, es el detonante de un debate moral y ético que sigue aún vigente. Sin este elemento, el marco de la imagen conformado por el niño desnutrido sobre le suelo árido bajo el sol abrasador, sería otra más de tantas fotografías desgarradoras. Pero la presencia de un ave que se alimenta de carroña lleva a otras interpretaciones y provoca en el observador la necesidad de saber más sobre lo que ocurría alrededor de esta escena, así como la suerte del niño. Esta fotografía, ganadora del Premio Pulitzer, tras su primera publicación el 16 de marzo de 1993 en *The New York Times*, conmovió a los lectores y provocó reacciones en muchos países que desencadenaron un movimiento de respuesta contra el conflicto, la hambruna y las paupérrimas situaciones en las que estaban sobreviviendo los sudaneses víctimas de la guerra civil. Pero, no sólo fueron cuestionadas las circunstancias que llevaron a ese niño –durante muchos años se creyó que era una niña– a ese estado de inanición, a esa situación tan extrema, y él como representante de la infancia, víctima inocente y vulnerada, sino que se cuestionaron también las acciones de Carter como fotógrafo testigo de la dramática escena.

Los diferentes planos de significación a los que lleva esta imagen parten del principio de veracidad al ser docu-

mento de la realidad presentada dentro de un contexto informativo cumpliendo con su función asignada, lo que lleva a la primera lectura de la fotografía al extremo literal de la escala, pero rápidamente empieza a moverse acercándose al extremo metafórico, tomando posición en diferentes niveles. Este movimiento hacia el extremo metafórico de la escala se debe a las conexiones que establece el observador creando nexos con el conjunto de tópicos asociados a cada elemento que compone la imagen. De este modo, el buitre no sólo es un ave rapaz en un campo donde hay desechos, el representante un conjunto de ideas comunes que se destacan en ese momento. Más aún, dirigiendo la lectura de la imagen de izquierda a derecha, si el buitre apunta al pequeño niño sin fuerzas y recogido en el suelo. En ese conjunto de tópicos, aparecen las ideas asociadas al continente africano, y por consiguiente a las dadas por los documentales de fauna salvaje tan frecuentes, en los que los buitres se alimentan de pequeños animales muertos, por lo que, aunque es improbable que el ave atacara al niño en esas circunstancias si plantea para el observador una clara amenaza. A esta idea se suma su otra definición “Persona que se ceba en la desgracia de otro”¹²⁹, que pertenece a los tópicos y le dan su sentido metafórico, asignando al buitre esas características. El niño, por otra parte, como ya se ha mencionado antes, se asocia a la concepto de inocencia y vulnerabilidad, está última no sólo se acentúa por el estado avanzado de desnutrición, sino también por su raza y la falta de vestimenta alguna. Tanto la significación del buitre, como el niño y las condiciones climáticas de la imagen conforman su *studium*, aquello que atrae al observador que carga la fotografía de connotaciones. La relación entre el buitre y el niño llevan al observador a preguntarse por lo que no ha sido fotografiado, y de este modo, al no tener más información que la que presenta la imagen reconstruye un fuera de campo con los tópicos que han orientado la interacción que determina la metáfora, y que por consiguiente, han llevado a su interpretación. Qué entiende el observador al ver esta imagen a partir de su contexto y de sus circunstancias establece algunos supuestos sobre lo que ha quedado fuera del encuadre, entre esos supuestos están las acciones del fotógrafo, de Carter en particular y de los fotoperiodistas en general, tildándolos de buitres, asociando su labor de captar las escenas de la crudeza de la guerra con la definición del buitre y su comportamiento natural. De este modo se pone en tela de juicio qué hizo y

129. Definición de Buitre en el Diccionario la Real Academia de la Lengua Española. 2010

qué debería haber hecho. El desconocimiento sobre lo que sucedía fuera del encuadre llevó a Carter al tiempo que recibía el premio por esta imagen a una condena pública, pensando que el debía haber hecho algo más que tomar la foto y abandonar al niño a su suerte. El fuera de campo real era un Centro de Ayuda Humanitaria, y el niño lleva en su mano un brazalete identificativo de esa organización que estaba proporcionándole alimento a través de ayudas internacionales. Pero, esta información queda fuera de la interpretación, así como cualquier intención que hubiera por parte del fotógrafo *a priori* o *a posteriori*.

El detonante de la imagen, ese buitres ligeramente desenfocado a la izquierda de la imagen y que, aparentemente, mira fijamente al niño sin fuerzas para levantarse, no sólo determina los niveles de significación de la lectura de la fotografía, sino que también en el momento de su publicación debido a la interacción y a las conexiones que establece en la fotografía removi6 conciencias y logro centrar la atenci6n, aunque fuera por un momento, sobre las necesidades de un pa6s sumido en la hambruna y la sequía, en medio de un conflicto armado sangriento y brutal.

3.3. La palabra como detonante

La palabra al igual que el *punctum* es un detonante de la metáfora en la imagen fotográfica. Pero a diferencia del *punctum* que forma parte de los elementos que componen la imagen, la palabra es un elemento externo que dirige al observador a una determinada lectura de la imagen, llevándola dentro de la escala metafórica a una lectura puramente literal o al extremo de la lectura metafórica, activando en el lector su imaginación y creatividad, al elaborar las conexiones propuestas por la relación entre la imagen y el texto, orientando de este modo la interpretación que se tendrá de la imagen en ese contexto específico.

La palabra cuando está presente en la imagen es algo que no puede ser ignorado, es más, el observador muchas veces la busca, depende de ella para la construcción de su interpretación, es su norte cuando se siente perdido y no sabe que «entender» de esa imagen. La palabra puede cambiar por completo las connotaciones de una imagen, puede hacer que el observador ame o rechace la imagen. Como explica Susan Sontag:

“Ya sea que la fotografía se entienda como objeto sencillo u obra de un artífice experto, su sentido –y la respuesta del espectador– depende de la correcta o errónea identificación de la imagen; es decir, de las palabras.”¹³⁰

Cuando la palabra forma parte de la imagen como puede ser un texto dentro de la composición realizada durante la captura de la imagen como palabras de un cartel o de una valla publicitaria que entran en el encuadre, o, por ejemplo, está escrita sobre ella después de sacar la copia, o es la palabra que nombra la imagen como es el caso de un título, o simplemente es un texto que la acompaña como puede ser un pie de

130. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 39.

Fig. 60. *Pastelero*
August Sander, 1928



foto, esa palabra se convierte en el eje central del proceso de significación que realiza el observador de esa imagen fotográfica. El texto puede modificar por completo la lectura de la imagen, aunque la intención del autor sea puramente literal, buscando plasmar con máxima fidelidad la realidad en sus imágenes, unas palabras acompañando esa imagen pueden llevarla al extremo del lenguaje retórico, dando al observador una expresión metafórica en esa imagen. Carlos Jiménez explica al respecto:

“Tampoco lograron garantizar la sutura fotógrafos

como Karl Blossfeldt o August Sander que, siguiendo a pie juntillas el programa de la Historia Natural dieciochesca, utilizaron la cámara fotográfica para componer verdaderas series ordenadas de documentación visual naturalista. Sander emprendió en los años 20 un inventario de los tipos humanos del pueblo alemán (*fig. 60*), cuidadosamente ordenado y catalogado, que incluía al panadero, al zapatero, al comerciante, al campesino, al ama de casa, etc. Las fotos en blanco y negro son precisas y a la vez pretenden ser fidedignas, de acuerdo a la voluntad manifiesta por su autor, mostrar sin ninguna distorsión el aspecto efectivo de esos personajes. El único problema es que esa voluntad expresa de fidelidad y no de arte, queda dependiendo enteramente del texto que sella esas imágenes, informando que ese señor grueso y rotundo que, de pie y con delantal y hacha en la mano, mira directamente a la cámara, es un carnicero y no un pinche de cocina o un actor que está representando, por ejemplo, un personaje de la pieza teatral *La cocina* de Arnold Wesker.”¹³¹

131. Carlos Jiménez, *op. cit.*, p. 90.

Roland Barthes cuando propone el análisis retórico de las imágenes fotográficas, habla de la relación que tiene el texto con la imagen en lo que él define como el *mensaje lingüístico*¹³². Diferencia dos tipos de relación que puede haber entre este mensaje y la imagen, estos son de *anclaje* y de *relevo*. El anclaje canaliza la lectura de la imagen a un sólo sentido. Cerrando las posibles interpretaciones que pueda tener el observador de la imagen. Esta función

132. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, *op.cit.*, p. 37.

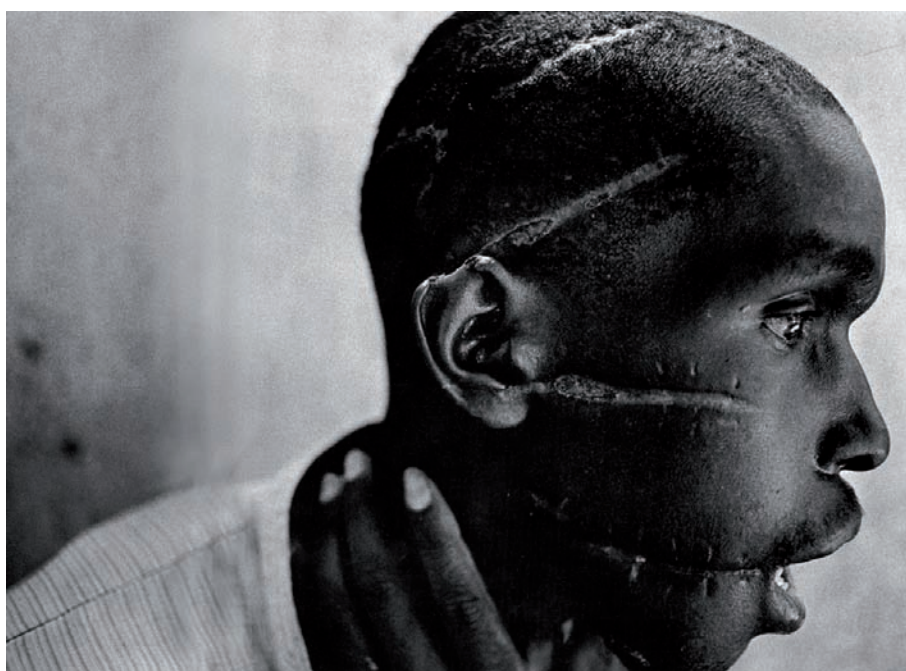


Fig. 61. *Sobreviviente de un campo de muerte Hutu*
James Nachtwey, Ruanda, 1994

del texto con relación a la imagen está muy presente en la fotografía de prensa o documental. Ver la imagen de hombre joven de raza negra, con señales de maltrato, cortes y heridas en su rostro (figs. 61). Además, la técnica, el blanco y negro, añade dramatismo a la imagen fotográfica. Estas señales en su rostro tendrían otras connotaciones si fuera de otra raza, pero su color de piel, que se asocia a maltratos, discriminación y prejuicios históricos es un determinante en la lectura que se le da a la imagen. Pero luego al leer el pie de foto *Rwanda, 1994 - Survivor of Hutu death camp* (Ruanda, 1994, *Sobreviviente de un campo de muerte Hutu*), y ver que es una víctima de la guerra entre Tutsis y Hutus, cambia la lectura. Aunque, sin dejar de ver ni la injusticia ni el maltrato, se suman a la imagen otras connotaciones, que cuestionan de nuevo a la naturaleza violenta del hombre pero dentro de un marco más específico. El texto, título y pie de foto a la vez, *ancla* la imagen sin abrir la interpretación, no obstante su dureza y rotundidad llevan a imaginar con miedo y consternación los horrores que tanto las cicatrices como las palabras señalan.

Fig. 62. *Perfume "Alegria"*
de Adolfo Domínguez
Anuncio publicitario 2001

La otra relación entre texto e imagen planteado por Barthes es el de *relevo*, que, a diferencia del anclaje, lleva



al observador a un plano distinto de lectura de la imagen. Esta relación con el texto permite entender de una manera más evidente la imagen fotográfica en un sentido metafórico, ya que el entramado de conceptos pertenecientes a dominios distintos se ve con una mayor claridad. La función de relevo del texto con relación a la imagen es más común en el terreno de las artes y la publicidad, donde es más frecuente, o más evidente, la intención de persuadir, provocar o jugar con el observador. Por ejemplo, en un anuncio publicitario del perfume *Alegría* de Adolfo Domínguez (fig. 62), en el que, a doble página, se ve en el lado izquierdo un detalle de la botella del perfume y luego en el lado inferior derecho la botella completa en una proporción mucho menor al detalle que ocupa casi la totalidad de la página enfrentada. El texto: *Feliz día de la madre* hace que se abandone la idea de detalle y se remita un detalle del vientre de una futura madre, forma sinuosa que se ha convertido en una metáfora convencional de la maternidad. Se juega aquí con conceptos metonímicos y metafóricos que se entrelazan construyendo un concepto metafórico en el anuncio y que tiene su eje central en el texto de relevo.

Pero la relación de la palabra y la imagen es más compleja, y en cada caso se puede ver un nivel de lectura e interpretación diferentes. Aunque el texto sea el detonante que defina si la imagen será entendida en un sentido literal o en un sentido metafórico, de nuevo son determinantes, la mirada del observador y los contextos en que se presente, un texto que funciona como *anclaje* dentro de un medio de comunicación, a causa del compromiso de veracidad que ofrecen estos medios no se cuestiona la imagen, y por el contrario se refuerza el *anclaje* que el texto que la acompaña ofrece. Por otra parte, si ese texto e imagen están en un contexto del que se duda su veracidad, o que es un contexto en el que el observador se ve obligado a estar más atento a las interpretaciones y conexiones que debe hacer a partir de las imágenes, como puede ser una exposición fotográfica de un artista específico, el observador puede dudar del anclaje, o, si se siente perdido frente a la imagen, el texto le dará sentido, aunque no lo comprenda. A continuación se estudian algunas de las combinaciones de texto e imagen más comunes y como, a partir del texto al que van unidas se activa la expresión metafórica.

133. Ver más adelante el punto
3.4. Destacar y Ocultar

3.3.1. La palabra como parte de la imagen

Cuando la palabra forma parte de la imagen, la construcción, el reconocimiento de la estructura metafórica es todavía amplio. Existe el interrogante por saber si el fotógrafo tenía alguna intención de que esas palabras formaran parte de la fotografía. Una de las principales características de la metáfora es ser un filtro le da el poder de ocultar y destacar¹³³ unos u otros aspectos, por lo que el texto puede ser leído y determinar una posible interpretación de la imagen o simplemente ser ignorado como texto, y verlo como mancha dentro de la imagen.

En el caso de la fotografía de Rosa López en un vagón de metro (fig. 63 y 64), sacada del artículo *El triunfo de Cenicienta: La historia de Rosa López. De la pobreza al estrellato* (Artículo escrito por Jesús Rodríguez - El País Semanal, Número 1.333. Abril 14 de 2002). La imagen está acompañada por el siguiente el pie de foto:

“El corazón de la ciudad. Su bajada al metro neoyorquino fue un escándalo. A la primera de cambio, Rosa comenzó a cantar un espiritual a una niña afroamericana. Los viajeros no daban crédito.”

Este texto, aunque no hace mención directa de lo que en la fotografía está sucediendo, no va más allá de ser el anclaje de la foto que se muestra, continuando el viaje en el metro que menciona, a la vez que reafirma la idea que está planteando en el artículo acerca de la personalidad alegre y cercana de la artista. Pero, por otra parte, sobre su cabeza hay un cartel que tiene un texto que dice: *Don't get to attached to the characters, they don't always make it to the next episode* (No se apegue demasiado con los personajes. Ellos

Fig. 63. (izq.)
“El triunfo de Cenicienta:
La historia de Rosa López.
De la pobreza al estrellato”
El País Semanal, Número 1.333.
Abril 14 de 2002
Ana Nance



Fig. 64. (Detalle de fig. 63)



no siempre llegan al siguiente capítulo). Es muy posible que haya sido sólo una casualidad, pero las interpretaciones que se pueden tomar de este texto dentro de esta imagen y teniéndolo justo sobre la cabeza de Rosa, a la cual presentan durante todo el artículo como la protagonista de un cuento de hadas, sugiere otras lecturas más interesantes. Incluso fatalistas sobre el personaje de carne y hueso que creó un *reality* de televisión.

3.3.2. La palabra intencional dentro de la imagen

Un caso muy distinto es cuando el texto está intencionalmente dentro de la imagen. Aunque el texto de la imagen del artículo sobre Rosa López estuviera escrito en inglés, al reconocer el idioma y los caracteres, la sensación frente al texto es muy diferente si este está escrito en otro idioma y con caracteres ilegibles para el observador. Los idiomas y los caracteres conllevan aspectos socioculturales, contextos, tópicos e incluso prejuicios, que se activan especialmente, como alertas, cuando el texto no sólo es desconocido sino que es asociado también a alguna de estas circunstancias. Las manos unidas (*fig. 65*) decoradas con formas ornamentales orientan la lectura de la imagen, una sobre otra representando la idea de unión, la pintura en las manos sugiere las culturas de Oriente Próximo, pero sin mayores especificaciones. Pero, la fotografía de las manos abiertas (*fig. 66*) ofrece la observador diferentes lecturas, al estar extendidas y una al lado de la otra, en una posición similar a un libro abierto frente a un arma que apunta de directamente dentro de la imagen a quien



Fig. 65. (Izq.) *Sin título*
Shirin Neshat, 1996



Fig. 66. *Guardianes de la revolución* de la serie *Mujeres de Alá*
Shirin Neshat, 1994

extiende la manos –en el fuera de campo–, y al observador que está mirando la imagen y que busca dar sentido a lo que está observando. La imagen tiene una lectura completamente diferente, y más aún si se añade la interpretación del texto escrito sobre las palmas extendidas. Una mirada rápida, y como consecuencia de la falta de conocimiento, y guiada por los tópicos, los prejuicios y las circunstancias actuales, se podría interpretar como un texto en árabe, que, para algunos el simple hecho de tenerlo delante supone una amenaza, incluso mayor que la misma arma. Pero, las interpretaciones y la interacción cambia por completo cuando se tiene más información acerca del texto que está escrito en una caligrafía persa antigua, así como cuando se descubre que las palabras narran un texto contemporáneo, repitiendo unos versos, y que, además, escribir en las palmas de las manos es una práctica común en el sur de Irán, donde, tras la Revolución de 1979, hubo una de tantas guerras en las que se ataca a un pueblo sin ejército para defenderse. Todos estos aspectos connotados de la imagen cambian la lectura cambia radicalmente. Este es un fragmento del texto:

*“Con aquel ruido todos estaban asustados
se callaron y los niños se refugiaron en los brazos
de sus madres y las mujeres del pueblo, pálidas,
se miraron una a la otra... resurgir (apocalíptico)
quizá el mundo quería temblar
las palmeras también temblaban
y el árbol de la flor de seda tenía marea.
Temblaba todo las ramas y las hojas
Y una mano negra y fea
apretaba la garganta de la madre....”¹³⁴*

134. Fragmento del texto de las manos de la figura 56.

Una vez se conoce el contenido del texto, la interpretación de la imagen puede ser radicalmente distinta, desbanca a un conjunto de tópicos, de imaginarios, y establece nuevas conexiones. En lugar de ser un texto que supone una amenaza –una reacción común frente a lo desconocido–, las manos pasan a ser la voz de las víctimas escrita con un dolor ancestral. Las dos imágenes pertenecen a la artista iraní Shirin Neshat que a través expresiones metafóricas con un alto nivel de connotación que plasma en fotografías y videos, denuncia con sus imágenes las injusticias que suceden en su país natal, en especial la situación de la mujer en la sociedad islámica actual en Irán, dentro de un contexto sociocultural y político determinados.

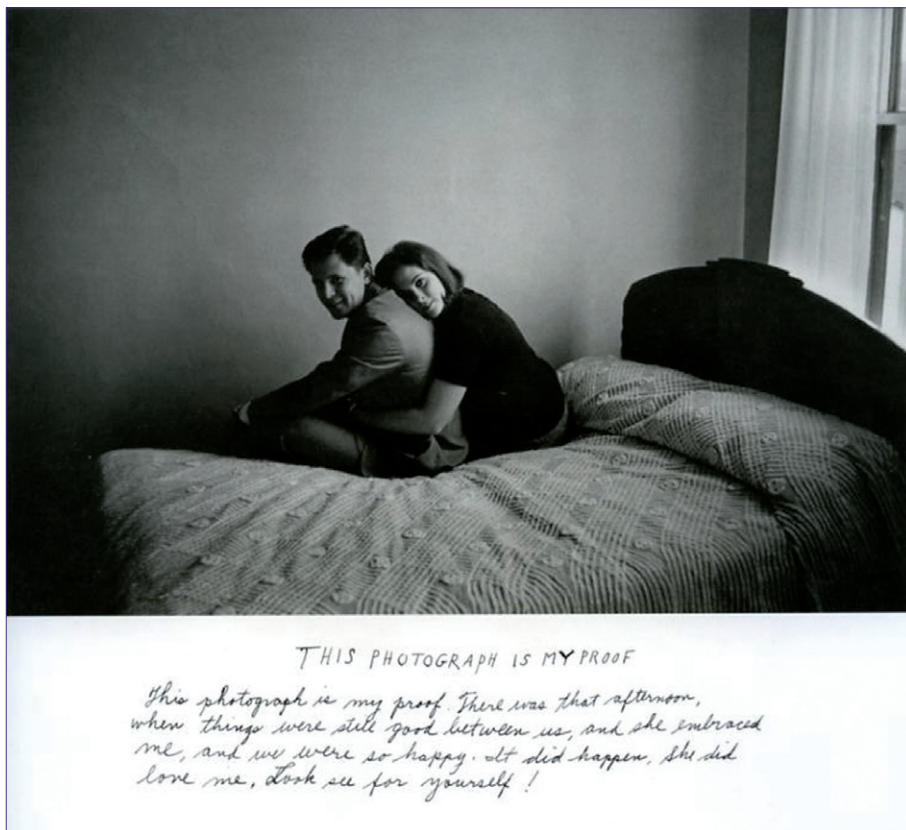


Fig. 68. *This photograph is my proof*
Duane Michals

Cuando se escribe sobre las imágenes fotográficas de tal modo que las palabras pasan a ser parte de la imagen, sin ser un elemento pensado dentro de la composición en el momento del encuadre, la ata a una lectura, convirtiéndose texto e imagen en un todo. La palabra escrita posterior añade además una subjetividad y una intencionalidad a la lectura que se da de la imagen. El idioma, la caligrafía, o si por el contrario ha sido añadido de forma mecánica, si el texto está en mayúsculas o minúsculas, un sin fin de posibilidades que suman aspectos socioculturales a la interpretación de la imagen, y por lo tanto a su ubicación dentro de la escala metafórica. A primera vista, podría decirse que al estar el texto y la imagen unidos, si se construye una expresión metafórica esta será así siempre, o si el texto ancla su literalidad esta no puede variar. Pero los contextos y las circunstancias pueden variar, así como la intencionalidad del autor del texto y de la imagen puede proponer una lectura aparentemente literal y que en realidad sea un juego metafórico que remite a diferentes niveles de conexiones entre la imagen y la imaginación del espectador que empieza a partir de la palabras y su relación con la imagen a establecer conexiones complejas y cargadas de simbolismo. Este es el caso de *This photograph is my proof* (*Esta fotografía es mi prueba*) de Duane Michals (fig. 68). Su trabajo fotográfico

es un claro ejemplo del juego metafórico que se crea al combinar varios niveles de simbolización, creando realidades inexistentes, en los que se parte también de la ilusión de veracidad que aporta la fotografía, acompañada además del texto escrito en primera persona, de la misma manera que cualquiera puede escribir sobre sus fotografías de viaje la fecha y lugar como prueba de algo que ha sucedido para que no se pierda entre los recuerdos. El texto que dice:

“This Photograph is my proof. There was that afternoon, when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. It did happen. She did love me. Look see for yourself!” (Esta fotografía es mi prueba. Hubo una tarde cuando las cosas aún estaban bien entre nosotros, y ella me abrazaba, y éramos felices. Eso sí sucedió. Ella sí me amó. ¡Mira por ti mismo!)

El texto no sólo se presenta el observador como algo muy personal sino que además le hace parte de esa realidad imaginada, funcionando como un anclaje, prueba irrefutable de una realidad íntima y añorada que nunca ha ocurrido como tal.

3.3.3. El título y la imagen

Dar título a una fotografía es algo muy importante para el autor de la imagen, dado que es el acto consciente de nombrar la imagen y dirigir su contenido a una lectura. El título es un valioso detonante para la construcción de metáforas en la imagen fotográfica, el autor puede proponer, como ha sido el caso de Duane Michals, un juego retórico aparentemente inagotable. Por otra parte, puede anclarlo, describiendo los elementos que componen la imagen, sin arriesgar otra lectura, o proponer otra conexión diferente entre los elementos que la conforman. Esto no significa que el autor no tenga interés en un proceso de significación dentro de su obra, como se ha podido ver en la imagen de Minor White (*fig. 58*) al hablar del *punctum*, o incluso sin que el autor tenga esa intención, el observador sea libre de imaginar y crear las conexiones a partir de la imagen, sin importar el título que se le haya dado. Por otra parte, una fotografía sin título deja al observador libre para construir sus propias relaciones aunque los elementos que componen la imagen darán pie al reconocimiento de metáforas que serán parte de la estructura metafórica.

En la fotografía titulada *El disparador en la manzana* (fig. 69), del alemán Siegfried Himmer, el observador se encuentra una imagen plagada de metáforas, cargada de connotaciones sociales, culturales, religiosas y fotográficas, pero al remitirse al título se encuentra con una descripción de la relación de los dos elementos que son el *punctum* de la imagen. Dejando al observador completamente libre para perderse entre las conexiones que propone el autor en la imagen, El título tampoco refleja la intencionalidad del fotógrafo con esta imagen que era en realidad una crítica, llena de sarcasmo, a las imágenes surrealistas de los años setenta. Una contextualización muy precisa de la que el observador, a menos de que se le indique, no tiene referencia.



Fig. 69. *El disparador en la manzana*
Siegfried Himmer, 1974



Fig. 70. *Yoked and Muzzled - Marriage*
Gertrude Käsebier, 1915

Por otra parte, una imagen bucólica (fig. 70) de principios del siglo XX que muestra a una niña pequeña y a un niño frente a dos bueyes atados para arar el campo, de la fotografía estadounidense Gertrude Käsebier, cambia completamente su interpretación literal al leer su título *Yoked and Muzzled - Marriage* (*Yugo y Bozal - Matrimonio*), llevando al extremo metafórico de la escala. La imagen sólo tiene el sentido dado por la autora si va acompañado por el título, de lo contrario sólo sería una escena campestre más, de tantas vistas del siglo XIX. Käsebier, representante del Pictorialismo, en lugar de recurrir a los retoques del negativo o de la copia para dar un sentido más poético y artístico como era habitual en este movimiento, utiliza la palabra, el título que da a su fotografía para dar un significado metafórico a su fotografía, no sólo alejándola del extremo literal de la escala metafórica sino que también a través de esta fotografía exterioriza en esas palabras su experiencia personal y su difícil situación marital. Algo sin duda innovador para la época, en la que los títulos solían ser descriptivos. La autora establece de este modo relaciones conceptuales entre tópicos comunes que llevan a la interacción de los contextos e ideas marcados con esas cuatro palabras.

3.3.4. El pie de foto

El pie de foto a diferencia del título no suele ser dado por el autor de las imágenes, por lo que no refleja necesariamente su intencionalidad. Incluso puede tergiversar por completo lo que el fotógrafo quería comunicar a partir de su imagen fotográfica. El pie de foto ejerce una función explicativa de la fotografía, orienta su lectura, informa de su contenido y es en realidad una interpretación que se ha dado de la imagen. Asignar un pie de foto conlleva destacar y ocultar elementos dentro de la imagen para acoplarla dentro de un proceso comunicativo. Ese proceso suele arrastrar implícita la idea de veracidad aunque, como señala Susan Sontag, tristemente no siempre:

“Todas las fotografías esperan su explicación o su falsificación según el pie. Durante los combates entre serbios y croatas al comienzo de las recientes guerras balcánicas, las mismas fotografías de los niños muertos en el bombardeo de un poblado pasaron de mano en mano tanto en reuniones propagandistas serbias como en las croatas. Altérese el pie y la muerte de los niños puede usarse una y otra vez.”¹³⁵

135. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 18.

Los pies de fotos en los medios de comunicación, como puede ser un periódico o una revista, realizan el ejercicio de destacar y ocultar los aspectos que componen la imagen en función, para comenzar, del contexto sociocultural al que pertenece dicho medio, sus tendencias sociales, culturales, históricas o políticas, y luego del sentido que quiere darse de esa imagen. Con el fin de aumentar la idea de veracidad, reforzando su compromiso con el lector, el pie suele ser aparentemente descriptivo, utilizando un lenguaje neutro, sin recurrir a juegos de palabras que puedan llevar a otra interpretación, y aunque, los artículos tengan el punto de vista del periodista o del escritor del artículo, el medio sostiene esa idea de neutralidad afianzada por la tradición de los medios informativos. La subjetividad evidente no tiene cabida en los pies de foto como señala Sontag:

“El pie de una fotografía ha sido por tradición neutro e informativo: una fecha, un lugar, nombres. Es improbable que una fotografía de reconocimiento de la Primera Guerra Mundial (cuando por primera vez se hizo uso extensivo de cámaras para el espionaje militar) se titulara ‘¡Cuánta urgencia de invadir!’ O se anotara en la radiografía de una factura múltiple ‘¡Tal vez el paciente quede cojo!’. Tampoco ha de ser preciso hablar en nombre de la fotografía con la voz del fotó-

(Página siguiente)
 Fig. 71. “*La guerre civile espagnole*”,
 página de la revista *VU*,
 Número 445, 23 de septiembre,
 1936.
 Robert Capa, 1936

136. *Ibid.*, p. 57.

grafo, ofreciendo garantías a la veracidad de la imagen, como hace Goya en Los desastres de la guerra al escribir al pie: ‘Yo lo vi’. Y debajo de otra: ‘Esto es lo verdadero’. Por supuesto el fotógrafo lo vio. Y salvo que se haya falsificado o tergiversado, es lo verdadero.”¹³⁶

Aunque los medios de comunicación se basan en un compromiso de información veraz, una fotografía puede ser empujada a una u otra ideología según el pie de foto que la acompañe. Vale la pena recordar aquí las fotografías de la Guerra Civil Española tomadas por Robert Capa y que fueron publicadas por la revista francesa *VU* en su edición número 445 publicado el 23 de septiembre de 1936, poniendo en evidencia el apoyo a la República (*fig. 71*). El pie de foto que acompaña la fotografía del miliciano abatido no describe literalmente lo que sucede en la imagen, sino que apunta a los intereses de la publicación añadiendo con su lenguaje retórico una valoración de la guerra que se estaba librando en España:

“*Le jarret vif, la poitrine au vent, fusil au poing, ils dévalaient la pente couverte d’un chaume raide.. Soudain l’essor est brisé, une balle a sifflé – une balle fratricide – et leur sang est bu par la terre natale... (La corva viva, el pecho del viento, fusil en mano, corrió por la pendiente cubierta de una empinada paja .. De repente, el auge se ha roto, una bala silbó - una bala fratricida - y su sangre es bebida por la tierra natal ...).*”

Una año más tarde del inicio de la guerra, y de la publicación de las imágenes en Francia, se publicó el 12 de julio de 1937 un reportaje con las fotografías de Capa en la revista *LIFE* (*fig. 35*). El reportaje sigue la línea conservadora de la publicación, acompañando de una narración diferente las imágenes, utilizando un tono de superioridad y distancia para explicar la situación que se vivía en España y el origen del conflicto político e ideológico que tenía al país dividido en dos bandos. En contraste con el pie de foto de la revista *VU*, en este se encuentran unas palabras más descriptivas que explican lo que está sucediendo, y dando a la vez una significación diferente a la misma imagen:

“*Robert Capa’s camera catches a Spanish soldier the instant he is dropped by a bullet through the head in front of Cordoba*” (*La cámara de Robert Capa capta a un soldado español en el instante en el que él es derribado por una bala atravesando la cabeza en el frente de Córdoba*).

COMMENT
ILS
SONT TOMBÉS

LA GUERRA



Le jarret vif, la poitrine au vent, fusil au poing, ils dévalaient la pente couverte d'un chaume raide... Soudain l'essor est brisé, une balle a sifflé — une balle fratricide — et leur sang est bu par la terre natale...

PHOTOS CAPA

3.4. Destacar y Ocultar en la imagen fotográfica

Uno de los principales aspectos de la metáfora es la función de destacar y ocultar características de los términos a partir de los cuales se establecen las conexiones. Al crear el entramado de ideas que conforman los conceptos metafóricos se efectúa un constante ejercicio de selección para resaltar las cualidades que puedan generar la interacción a partir del detonante de la metáfora, dejando subyacentes cualidades que las puedan debilitar. George Lakoff y Mark Johnson hacen hincapié en que para poder comprender un concepto metafórico se está haciendo una concentración en el mismo, mientras que este impide la concentración en otros aspectos. La interacción de los conceptos no es total, hay puntos de encuentro que son los aspectos destacados que al interactuar van construyendo la estructuración metafórica. De no ser así, lo que sucedería es que el concepto sería *sustituido* por otro diferente y no *entendido* en términos de otro. Por lo tanto, cuando se dice que un concepto está estructurado por una metáfora, se está afirmando que su estructuración es parcial y que su ampliación o extensión sólo puede ser orientada hacia un sentido específico y no otro.

En la imagen fotográfica desde el momento que se plantea el encuadre, el instante, y se seleccionan los elementos para la composición, dando mayor o menor profundidad de campo, o con la selección de la velocidad de obturación, en fin, con cada decisión que se lleva a cabo para la creación de la imagen se destacan algunos elementos y otros se ocultan. Todos los elementos una vez fijados formarán parte de la unidad que es la imagen, y por lo tanto de la propuesta que hace el autor, quien según su intención podrá ubicarla en la escala metafórica. Erich Salomon, poseía una mirada especial que le permitía captar en sus imágenes fotográficas instantes con detalles muy precisos de los acontecimientos políticos de Alemania (*fig. 72*). La



Fig. 72. *Debates*
Erich Salomon, 1930

preferencia por las placas con una mayor sensibilidad en lugar del *flash* le permitía pasar desapercibido y realizar reportajes fotográficos, completamente innovadores, que daban a los lectores otra perspectiva de los acontecimientos, destacando y ocultando algunos elementos de las situaciones, dejando de una manera sutil su opinión acerca de los hechos de los que era testigo.

Pero el ejercicio de ocultar-destacar y llevar en ese proceso a la imagen hacia uno u otro extremo de la escala metafórica, no sólo lo hace la mirada del fotógrafo, está también en la mirada del observador, quien según su contexto dará un mayor valor a unos elementos que a otros, dejando a algunos fuera de la imagen aunque estén claramente presentes en ella. Esto puede deberse tanto a sus circunstancias y al interés que la imagen suscite en él, o como consecuencia del contexto que lo lleva a ver una cosa u otra. Orientando su mirada a elementos que ya han sido destacados dentro de los conceptos y que definen tanto las relaciones que se establecen, su interacción, así como la lectura e interpretación que se pueda dar de la imagen, sea metafórica o no.

En ese sentido, como se veía en el punto anterior, el texto ejerce una gran influencia en destacar y ocultar aspectos de la imagen para ser entendidas de una u otra manera. En la construcción de la imagen el fotógrafo puede haber

destacado unos elementos en pro del mensaje que quiere construir. Además, el filtro de la fotografía hace que el observador se enfrente a la realidad que se presenta de otra manera y pueda tener diferentes reacciones, como rechazarla por completo por el impacto que le causa, o desear contemplarla una y otra vez por las sensaciones agradables que le transmite.

Pero cuando la imagen fotográfica se presenta, por ejemplo, en un medio de comunicación como puede ser una publicación como la revista española *El País Semanal*, que cuenta con una sección específica para su reflexión por parte de un autor reconocido, se parte de la idea de información, de veracidad y, aunque la interpretación implica subjetividad, el medio afirma un compromiso con la imparcialidad para dar las noticias con transparencia. Dentro de los medios de comunicación, como se ha explicado antes, los pies de foto suelen dar una información descriptiva, pero partiendo de la idea de neutralidad, no como en el caso del título, que aunque también destaca y oculta cualidades de la imagen, conlleva la subjetividad del autor, su punto de vista, lo que no le resta veracidad pero sí imparcialidad frente a los eventos. La imagen (fig. 73) sin pie de foto sólo tiene como referencia a su autor que la fotografía pertenece a la *Agencia Efe*, una agencia de prensa que afianza para el lector la idea de neutralidad al no pertenecer a un fotógrafo en particular, por lo que no está expuesta con su nombre su mirada, su posible subjetividad. Esto permite al escritor Juan José Millás reflexionar, con ánimo de ahondar y analizar detenidamente los hechos y dar su punto de vista entorno a esta fotografía que llamó su atención en el periódico, como el mismo menciona al comenzar el artículo. En texto hace un análisis cuidadoso, describiendo a la mujer, su duelo, su ropa, el ataúd de su hijo, interpretando las sensaciones y llegando a una consideración de la situación política y social de Honduras y su golpe de estado, tomando como base las sensaciones que recibe de la triste escena. Pero en un meticuloso ejercicio por destacar y ocultar deja fuera de su descripción y de su reflexión los, al menos, cuatro fotógrafos presentes en ese instante, y que, además, tres de ellos ocupan un tercio de la imagen. Un tercio que daría para una amplia disertación. Es evidente que en un país en conflicto haya un aluvión de prensa y fotógrafos nacionales e internacionales para cubrir hasta el más mínimo detalle lo que sucede. Pero, al menos

LA IMAGEN

VAYA POR DIOS

En las situaciones complicadas, nos llaman la atención las cosas simples. Como esta madre llorando a su hijo muerto durante un enfrentamiento tras el golpe de Estado en Honduras.

Por *Juan José Millás*



Al pasar la página del periódico, tropecé con esta fotografía en la que una mujer permanece apoyada sobre el extremo de un ataúd como quien se apoya para descansar en la esquina de un mueble. Hay algo como de habitual, como de cotidiano, como de todos los días, en la expresión absorta de la mujer, que sostiene en la mano derecha lo que parece una gamuza que quizá pasa de vez en cuando por el féretro para sacarle brillo. En las situaciones complicadas nos llaman la atención las cosas simples: ese cuadro descolorado, esa falda torcida, esa mota de polvo sobre la mesa... Ahora bien, ¿podemos llamar mueble a un ataúd? Si nos atenemos a la definición del diccionario, no. Pero son tantas las excepciones, y en todos los órdenes de la vida, que quizá en este caso la caja del

muerto formara parte del ajuar, tan modesto por otra parte: apenas unas sillas de plástico y una mesa sobre la que se ha colocado un paño blanco, como de altar, para recibir la caja en cuyo interior reposa el cuerpo de Isis Obed, un joven de 29 años abatido por una bala del ejército golpista de Honduras. La mujer, como ya habrán adivinado, es su madre. Mientras ella velaba a su hijo, el obispo de Tegucigalpa leía por la tele un manifiesto de apoyo a los golpistas, de modo que la vida continuaba idéntica a sí misma: los criminales matando y sus cómplices naturales proporcionando munición verbal a los asesinos. Y mientras las horas y los minutos pasaban con su carga de declaraciones y contradecaraciones, la madre de Isis permanecía apoyada sobre un extremo del ataúd, como diciendo: estamos jodidos. ●

Fotografía de Efe

EL PAÍS SEMANAL

9

que sean ellos la noticia –y cuando esto ocurre suele ser por fatídicas razones–, suelen ser invisibles –como si las imágenes se generaran espontáneamente–, pero no suelen ser ignorados como en este caso. De este modo, conociendo el contexto, partiendo del encuadre del fotógrafo anónimo, viendo la imagen escogida por la revista y el autor, así como el texto de su análisis, y la ausencia de otras referencias queda puesto en evidencia como el destacar y ocultar remite a una u otra conexión de conceptos e ideas, a una interacción determinada y, por consiguiente, a la construcción de una estructura metafórica.

4

Metáforas Estructurales en la Imagen Fotográfica

4. Metáforas estructurales en la imagen fotográfica

4.1. Imagen fotográfica y estructuras metafóricas

4.2. Metáfora estructural de la fotografía a partir del concepto metafórico de Tiempo

- 4.2.1. La fotografía es instante
- 4.2.2. La fotografía detiene el tiempo
- 4.2.3 . Fotografía es secuencial
- 4.2.4. La fotografía es pasado
- 4.2.5. La fotografía es memoria
/ La fotografía es recuerdo

4.1. Imagen fotográfica y estructuras metafóricas

La fotografía presenta una interesante dualidad con respecto a la metáfora. Por una parte, como se ha expuesto en esta investigación, los mecanismos que permiten interpretar y comprender una imagen fotográfica son de naturaleza metafórica. Una imagen fotográfica es un enunciado, una expresión que puede ser entendida tanto en un sentido metafórico como en un sentido literal, según el lugar que ocupe en la escala metafórica. Esta es la primera relación que se establece entre imagen fotográfica y metáfora, pero su vinculación es mucho más compleja, y señalar que la noción de fotografía es metafórica es el primer paso para comprender la compleja estructura que determina los diferentes nexos que vinculan al hombre con la imagen fotográfica. Siendo determinantes en todas las acciones cotidianas que se llevan a cabo a partir de una imagen fotográfica, desde tomarla, observarla, encontrarla, interpretarla, guardarla, exponerla, destruirla, archivarla, borrarla, hasta compartirla, por sólo nombrar algunos de los gestos ordinarios que se llevan a cabo diariamente con –y a partir– de las fotografías.

En el transcurso de esta investigación se han ido consolidando las bases tanto en el campo de la metáfora como en el terreno de la imagen fotográfica con el objetivo de llegar términos y conceptos que den solidez propuesta teórica que aquí se presenta. Uno de los planteamientos más importantes hasta ahora señalados es afirmar que la noción de fotografía es metafórica. Una noción que tiene su origen en la definición primigenia de la fotografía y se explica a partir de su raíz etimológica como “escribir o dibujar con la luz” y que da comienzo a la estrecha relación de esta con la metáfora. Comprender que la naturaleza de la fotografía es metafórica lleva implícito un desplazamiento, movimiento, –la acción constante de la metáfora– que lleva a entender un concepto en términos de otro, un devenir en el que el

137. George Lakoff y Mark Johnson,
Metáforas de la vida cotidiana.,
p. 39.

hombre reconoce su mundo y descubre su realidad. Pero, esta relación no es exclusiva de la fotografía, dado que, como señalan Lakoff y Johnson:

“La metáfora, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica”¹³⁷.

La creación de metáforas es un principio instintivo del hombre, una respuesta a los impulsos y sensaciones, a las percepciones que se tienen de la realidad. Una acción llena de creatividad e imaginación que le permite no sólo conocer y comprender su entorno, sino también apropiarse del mismo. Las metáforas una vez creadas, y tras un largo uso, pierden la novedad y se convierten en metáforas fosilizadas, que hacen parte del conjunto de verdades a partir de las cuales el hombre sigue construyendo su realidad. El hombre, al mismo tiempo que olvida el origen metafórico de los términos que forman parte de su sistema conceptual, gracias a su ingenio, juega con los conceptos creados, construyendo sistemas y estableciendo nuevas relaciones, conexiones, que llevan a nuevas metáforas, haciendo uso también del lenguaje y la retórica, configurando nuevas realidades, redescubriéndolas y conociendo –aprendiendo– a través de su instinto metafórico. La fotografía ha seguido este proceso también. Definida a partir de metáforas que el hombre creó para explicar su origen y proceso, así como su evolución, a medida que se iba convirtiendo en una práctica habitual sus primeras metáforas dejaron de ser evidentes y fueron asimiladas por el hombre. Así como también son asimiladas las metáforas que nacen de ella, tanto del acto fotográfico como de los usos y funciones que le han sido asignados, o del simple gesto de ver las imágenes fotográficas, todo este proceso ha transformando la fotografía en una metáfora conceptual, rica y compleja.

La idea más extendida es entender la metáfora como recurso poético, un elemento decorativo del discurso, el cual se entiende como una sustitución de palabras y que, además, es considerado prescindible. Como si la metáfora pudiera desligarse del pensamiento y la manera de actuar, aprender y relacionarse de los seres humanos. Es por esto que las metáforas que se usaban para definir la fotografía, con el tiempo y se han enmarcado más en un uso poético, sin reconocer su fuerte presencia en el sistema conceptual.

Pero, la falta de consciencia de los conceptos metafóricos que forman parte del sistema conceptual ordinario es algo habitual, como explican George Lakoff y Mark Johnson:

“Nuestro sistema conceptual no es algo de lo que seamos conscientes normalmente. En la mayor parte de las pequeñas cosas que hacemos todos los días, sencillamente pensamos y actuamos más o menos automáticamente de acuerdo a ciertas pautas.”¹³⁸

138. *Ibid.*, p. 40.

Como ya se ha explicado en esta investigación, tras analizar los planteamientos y propuestas de varios autores, en especial las dadas por Lakoff y Johnson, no sólo el sistema conceptual responde en su mayoría a una naturaleza metafórica, sino que también las metáforas estructuran la percepción, la actuación, e incluso la manera de sentir del hombre. Ellos a partir de metáforas conceptuales como LA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA o EL TIEMPO ES DINERO, explican el funcionamiento de los conceptos metafóricos, y cómo estos estructuran el pensamiento y acciones de quienes los tienen dentro de su sistema conceptual. Es importante señalar que los conceptos metafóricos son sólo efectivos y válidos dentro del entorno sociocultural donde ha tenido origen y han evolucionado. Es necesario compartir el mismo sistema conceptual para poder entablar las relaciones que propone la metáfora. El ejemplo que proponen Lakoff y Johnson sobre la comprensión de la discusión en términos bélicos escrito por ellos en inglés, dentro de un sistema conceptual anglosajón, tiene la misma validez en castellano porque los conceptos relacionados, y que forman parte de la estructura, van más allá del idioma y pertenecen por una parte a lo que define una discusión y por otra parte a cómo se entiende una guerra en la cultura Occidental. Esto permite ampliar el espectro de las relaciones que se pueden establecer, así como la manera de entenderlas. De este modo es posible que, sin importar el idioma en que se presente, mientras se comparta el sistema conceptual, una frase relacionada a este concepto metafórico pueda ser entendida sin problema, incluso sin ver la metáfora implícita en ella, como es el caso de las expresiones: *defender las ideas*, *ganar la discusión* o *atacar con buenos argumentos*.

Las relaciones que establecen los conceptos metafóricos no abarcan todos los aspectos de los conceptos relacionados. Los nexos se establecen tras aplicar el filtro de la

metáfora a partir del cual se destacan y ocultan características con las que se crean las conexiones, por lo que los conceptos metafóricos están estructurados parcialmente. LA DISCUSIÓN no es una guerra en todos los sentidos; sólo es entendida en unos términos dentro del contexto sociocultural que la interpreta de esa manera. Al estar presente este concepto metafórico en el sistema conceptual ordinario llega incluso a afectar el comportamiento, la postura y actitud física de aquellos que se *enfrentan* en una discusión convencional. Pero, no sé reconoce la metáfora que hay en ese comportamiento porque está tan asimilado que se entiende como una expresión literal, es como está concebido el modo de discutir. La metáfora se hace evidente en el lenguaje, como la punta de un iceberg, cuando se reconocen los enunciados metafóricos que son posibles gracias a que los conceptos metafóricos está presentes y son determinantes en el sistema conceptual. De este modo se crea el entramado que forma la estructura:

“El concepto se estructura metafóricamente, la actividad se estructura metafóricamente, y, en consecuencia, el lenguaje se estructura metafóricamente.”¹³⁹

139. *Ibid.*, p. 42.

En el capítulo anterior, la investigación está centrada en el enunciado metafórico que es la imagen fotográfica. A través del estudio de los términos propuestos se establecen conexiones y paralelismos con el objetivo de comprender cómo los diferentes aspectos tanto internos como externos de la fotografía pueden orientar a que sea ésta entendida en un sentido literal o en un sentido metafórico. Afirmar que la imagen fotográfica es en sí un concepto metafórico en términos de Lakoff y Johnson, es tan sólo un punto de partida, a partir del cual se señala la parte evidente de la compleja metáfora estructural que es la fotografía. Los conceptos metafóricos que tienen su origen en la fotografía tanto en su inicio como en su desarrollo y expansión han impregnado el sistema conceptual y viceversa; conceptos metafóricos que son parte del sistema conceptual del hombre han enriquecido y condicionado las metáforas fotográficas. Este entramado simbiótico de conceptos metafóricos es una metáfora estructural rica, compleja y en permanente evolución a causa del carácter voluble del medio fotográfico. Los usos y funciones, así como los aspectos técnicos al ser tan cotidianos repercuten en la estabilidad de los conceptos metafóricos que pertenecen a la metáfora estructural. Como señalan Lakoff y Johnson,

“las metáforas estructurales se fundamentan en las correlaciones sistemáticas de la experiencia”¹⁴⁰. El hombre no experimenta la fotografía de manera aislada, como un acto ajeno a su cotidianidad, al contrario, la presencia de la imagen fotográfica es tan habitual que ya no se repara en ello. Por lo tanto, las experiencias humanas influyen en los conceptos metafóricos fotográficos; y, al experimentar la fotografía, como acto fotográfico o la imagen fotográfica resultante del proceso, esas experiencias también influyen en otros conceptos metafóricos que forman parte de las actividades estructuradas metafóricamente o el mismo lenguaje, como se ha mencionado antes. Sobre ésta relación se mencionaron antes las metáforas fotográficas de Freud, una teoría que planteaba algunas pistas de la influencia de la fotografía en el modo en que el hombre se relaciona, conoce o describe el mundo a partir de las imágenes fotográficas y son metáforas.

140. *Ibid.*, p. 102.

No es necesario vivir una guerra para tener una argumentación siguiendo los términos de combate, lo necesario es compartir el sistema conceptual de la cultura a la que pertenece esta metáfora estructural, algo que no se realiza de forma consciente. Hay metáforas estructurales que están tan inmersas en el sistema conceptual que cuando salen a la luz en una expresión son entendidas como literales. Esta oración anterior presenta algunas metáforas que ayudan a explicar el funcionamiento de los conceptos metafóricos, como *inmersas* o *salir a la luz*. Las metáforas estructurales no abarcan todo el significado del concepto relacionados; en el caso de la guerra como discusión no todos los aspectos bélicos interactúan con el concepto de discusión, sólo lo hacen aquellos relevantes, que se han destacado dentro del conjunto de tópicos para establecer la metáfora. Los aspectos irrelevantes en este caso de dichos términos permanecen ocultos. Como ya se ha mencionado, siguiendo una de las cualidades de la metáfora: el proceso sistemático de *destacar* y *ocultar*. Esta cualidad al bloquear algunos aspectos de los conceptos facilitan la interpretación parcial y, por consiguiente, que un concepto sea entendido en términos de otro, no sustituido por el otro. A este proceso hay que añadir otro factor que puede variar el modo en que se de sentido a la metáfora, a parte del contexto sociocultural al que pertenece el sistema conceptual en el que están presentes los conceptos metafóricos, las circunstancias y experiencias del individuo que pueden variar los

aspectos destacados y ocultados por el filtro de la metáfora, y por consiguiente su interpretación. Aún así, al estar dentro del sistema conceptual es posible que identifique algunas de las características que se han puesto en relieve por la metáfora y establezca la interacción. Del mismo modo que interactúan unas características y no otras, gracias al conjunto de tópicos asociados a los términos, los conceptos metafóricos establecidos, y por consiguiente, las metáforas estructurales no son reales, pero si ayudan al hombre a comprender y construir su realidad.

Con frecuencia, al hablar de las imágenes fotográficas o del acto fotográfico se utilizan expresiones metafóricas, estos son algunos ejemplos:

- La fotografía detiene el tiempo
- La fotografía es un instante congelado
- La fotografía es testigo de lo ocurrido
- Las fotografías hablan
- Los recuerdos familiares están el álbum de fotos
- La fotografía es una ventana
- Capturó el momento con su cámara
- Con su fotografía capto la esencia de lo sucedido
- La fotografía es un arma
- La fotografía es una huella
- La fotografía es prueba
- El archivo fotográfico guarda la memoria
- La fotografía la miraba fijamente
- La fotografía es un fragmento de la realidad
- La fotografía ve lo que al ojo se le escapa
- La fotografía evoca al pasado
- Las fotografías pueden ser leídas

Estas metáforas forman parte de los conceptos metafóricos que pertenecen a la compleja estructura metafórica que es la fotografía. Los conceptos metafóricos están presentes simultáneamente en cada imagen fotográfica, se combinan y entrelazan, sobresaliendo unos y mientras otros permanecen latentes, según los contextos en los que esté presente la imagen. *Destacan y ocultan* cualidades de la imagen fotográfica para que el observador dé su interpretación en uno u otro sentido. Estos conceptos metafóricos son un entramado de metáforas estructurales, algunas de ellas ya presentes en el sistema conceptual del hombre antes de la aparición de la fotografía, además, algunos

de estos conceptos dieron origen a otras de las metáforas estructurales propias del terreno fotográfico. A continuación en este capítulo, se analizan algunas de las metáforas estructurales más relevantes por ser fundamentales para la creación, comprensión e interpretación de las imágenes fotográficas en diferentes contextos. Algunas de ellas han penetrado tanto en el sistema conceptual que es no es fácil reconocerlas como metáforas, entendiéndolas en un sentido literal. Así como la imagen fotográfica, de forma cotidiana suele ser entendida en un sentido literal principalmente por el compromiso ontológico de veracidad que la acompaña desde sus inicios.

4.2. Metáfora estructural de la fotografía a partir del concepto metafórico de *tiempo*

Uno de los conceptos más complejos dentro del sistema conceptual es el *tiempo*. Existen infinidad de metáforas temporales que surgen de forma inconsciente en el hombre para poder comprender, definir y explicar lo que significa el *tiempo*. Una de las metáforas más extendidas en diferentes culturas es entender el tiempo en términos espaciales. El tiempo ocupa un espacio determinado, es materia, se mide, se organiza, se cuenta, el tiempo puede perderse o ser encontrado. Estas expresiones muestran como el tiempo no está dentro del sistema conceptual en términos propios, sino que, por el contrario, ha sido necesario recurrir a metáforas y metonimias para su conceptualización. Lakoff y Johnson estudian cómo conceptualiza el hombre el tiempo a partir de tres conceptos diferentes: espacio, movimiento y sucesos.¹⁴¹

El tiempo como concepto básico es difícil de explicar sin emplear metáforas, los sucesos permiten una organización secuencial para ubicar el tiempo antes o después de una situación concreta. Para esto es necesario establecer comparaciones entre los sucesos, los cuales son experimentados por el hombre, lo que le da una base, un conocimiento para relacionar su experiencia temporal con el modo en que experimenta los sucesos. Este proceso no puede ser aislado por etapas para señalar como se lleva a cabo la conceptualización de cada término. Dado que, al experimentar cada suceso ya está presente en el sistema conceptual el concepto de tiempo, a partir de la secuencia de sucesos que determina también reconocer *pasado*, *presente* y *futuro*. Estos conceptos están tan arraigados en el sistema conceptual que pasan a ser definiciones literales del tiempo. La secuencia de sucesos ocurre en un espacio, sobre el cual se basa el concepto metafórico del *tiempo espacial*, en el que está presente también la experiencia del hombre. Lakoff y Johnson señalan al respecto el SISTEMA METAFÓRICO DEL

TIEMPO en inglés, el cual funciona de la misma manera en español y es común en la mayoría de los idiomas:

METÁFORA ORIENTACIONAL DEL TIEMPO ¹⁴²

142. *Ibid*, p. 140.

La Ubicación del Observador	El Presente
El Espacio Enfrente del Observador	El Futuro
El Espacio Detrás del Observador	El Pasado

La ubicación espacial del tiempo siguiendo se puede reconocer en expresiones comunes como: *Mirar delante hacia el futuro* o *ha quedado atrás en el pasado*. Estas expresiones apuntan a otra metáfora de tiempo—espacio. El tiempo es un lugar en el que los objetos y las personas pueden moverse, avanzar, retroceder o detenerse. De este modo se encuentran expresiones como: *La primavera ha llegado* o *Ellos avanzan hacia el futuro*. Pero el tiempo no permanece estático ubicado espacialmente, esperando a que el hombre, o los objetos se dirijan en cualquiera de los sentidos. A esta metáfora orientacional del tiempo se suman también las metáforas de movimiento. El tiempo se mueve dentro del espacio, tiene dirección y velocidad, y, además, con el tiempo los objetos también se mueven, manteniendo fijo al observador. El movimiento metafórico del tiempo se reconoce también a través del desplazamiento de los objetos en el espacio, de este modo, se acercan, se detienen o se alejan del observador.

Con la aparición de la fotografía estos conceptos metafóricos a partir de los cuales se conceptualiza el tiempo, adquieren una nueva dimensión. La fotografía ofrece al observador la posibilidad de *controlar* el tiempo de alguna manera. El tiempo que hasta entonces estaba en constante movimiento, imparable, se *detiene* en la imagen fotográfica. Esta posibilidad no había podido ser consolidada por ningún medio anterior, como recuerda Santos Zunzunegui:

“Más que cualquier otra forma de expresión icónica la fotografía se presenta como una cristalización del instante visual. Cristalización perseguida de forma insistente por la humanidad a lo largo de la historia y cuyo logro tiene lugar al reunirse una serie de condiciones que confluyen definitivamente el primer tercio del siglo XIX.” ¹⁴³

El tiempo con la fotografía se torna en materia, otro concepto metafórico se suma a los anteriores, y que no sólo

143. Santos Zunzunegui, *Pensar al imagen*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 131.

es una materia que se puede detener, congelar o cristalizar, también se puede cortar, partir o fragmentar. Los sucesos que el hombre experimenta pueden ser diseccionados del tiempo continuo. Sobre esa facultad que se le asigna a la fotografía, Dubois señala:

“Así, la foto aparece, en el sentido fuerte, como una *tajada*, una tajada única y singular del espacio-tiempo. Literalmente *cortada del natural*. Huella sacada, sustraída a una doble continuidad. Pequeño bloque de *estar-abí*, pequeño sobrecogimiento de aquí-ahora, sustraído de un doble infinito. Puede decirse que el fotógrafo, en el extremo opuesto del pintor, siempre trabaja a *cuchillo*, pasando, en cada enfoque, en cada toma, en cada maniobra, el mundo que le rodea por el filo de su navaja.”¹⁴⁴

144. Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, p. 147.

Dubois para definir la relación entre fotografía y tiempo parte del *corte temporal* en el acto fotográfico. A partir de esa metáfora de corte, reflexiona sobre el tiempo discontinuo en la fotografía. Metáfora tras metáfora explica como la fotografía detiene el tiempo, como es *tajante*, porque, aunque la imagen fotográfica pueda ser manipulada o retocada, estos cambios serán posteriores. Por lo que respecta al tiempo, “para el fotógrafo no hay más que una sola elección que puede hacer, elección única, global, e irremediable. Porque una vez que el golpe (el corte) fue hecho, todo está dicho e inscrito, fijado”¹⁴⁵. Aún así, este corte del que habla Dubois, desde el inicio de la fotografía ha supuesto un gran reto tecnológico. Acortar cada vez más el tiempo de exposición y conseguir el máximo de información y con calidad suficiente de esa tajada que se le saca al tiempo mientras discurre. Comprender como transcurre el tiempo trasciende los estudios filosóficos y metafísicos, pero la fotografía aún realizando estos cortes temporales no satisface estas teorías anteriores a su aparición. Este es el caso de David Hume, quien no llegó a conocer la fotografía, como explica Carlos Jiménez:

“La fotografía no pudo, sin embargo, con su aparición, confirmar la tesis de Hume, según la cual, y dada la naturaleza esencialmente fragmentaria de las impresiones, la creencia en la existencia de objetos exteriores continuos e independientes es tan sólo una creencia que forja la imaginación (en abierta oposición de la razón), manipulando las impresiones formadas en los sentidos. La fotografía, cualquier fotografía, sólo puede captar una imagen o una impresión fragmentaria sobre los objetos exteriores.”¹⁴⁶

146. Carlos Jiménez, *Los Rostros de la Medusa: Estudios sobre la Retórica Fotográfica*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002, p. 45.

Se puede afirmar que la metáfora estructural de la fotografía a partir del concepto de tiempo no puede ser definido en un sólo sentido. El concepto metafórico de tiempo está constituido por múltiples metáforas, que se fundamentan en la experiencia cotidiana que tiene el hombre del tiempo en su realidad, en su contexto, y pasan a formar parte del sistema conceptual. A medida que el hombre experimenta la fotografía desde ser el fotógrafo, el observador o el objeto fotografiado, las metáforas temporales le ayudan a comprender esas experiencias y se combinan. De este modo, se van añadiendo nuevos conceptos metafóricos a partir de los cuales establecerá nuevas conexiones para comprender el mundo que le rodea. Por otra parte, aunque la fotografía no resuelve cuestiones trascendentales para comprender los mecanismos temporales, sí aporta nuevos conceptos metafóricos que enriquecen el sofisticado concepto del tiempo.

Para seguir con el estudio de las metáforas estructurales de la fotografía se toman como referencia los conceptos metafóricos que marcan la conceptualización del tiempo mencionados anteriormente: metáfora espacio-tiempo, sucesos y secuencia, movimiento y materia. A partir de estos conceptos se analizan a continuación cuatro metáforas estructurales en los que están presentes dichos conceptos.

4.2.1. La fotografía es instante

La imagen fotográfica es un instante, una porción de tiempo congelada, detenida y fijada sobre un soporte. Esta metáfora en la que el tiempo es un materia que puede ser cortado en pedazos y sacar una “porción brevísima de tiempo”¹⁴⁷ implica también una duración, indicando el transcurrir de una acción. La fotografía, toma el cuchillo del que habla Dubois y *corta* un fragmento del discurrir del tiempo. Este corte temporal ya no tiene la misma naturaleza del tiempo continuo. Una vez extraído por la cámara fotográfica es conceptualizado de otra manera, su naturaleza cambia y su interpretación también. El hombre experimenta de forma diferente el tiempo continuo del tiempo fijado en *instantáneas*. Dubois, retoma unas palabras de Denis Roche y reflexiona a al respecto:

“El tiempo de la foto no es el Tiempo’. En otras palabras, el fragmento del tiempo aislado por el gesto fotográfico, desde

147. Definición de instante en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. 2010

el momento en que es arrebatado por el dispositivo, tragado por el agujero (la caja) negro(a), pasa de golpe definitivamente al 'otro mundo'. Y se juega una temporalidad contra otra. Abandona el tiempo crónico, real, evolutivo, el tiempo que pasa como un río, *nuestro* tiempo de seres humanos inscritos en la duración, para entrar en un temporalidad nueva, separada y simbólica, de la foto: temporalidad que, también ella, *dura*, igualmente y finita (en principio) que la primera, pero infinita en la inmovilidad total, fijada en la interminable duración de las estatuas. El pedacito de tiempo, una vez sacado del mundo, se instala en forma permanente en el más allá a-crónico e inmutable de la imagen. Penetra para siempre en algo así como el *fuera de tiempo de la muerte*. Detención (definitiva) sobre la imagen.”¹⁴⁸

148. Philippe Dubois, *op. cit.* p. 154.

Conseguir un corte de tiempo preciso ha sido un propósito de la fotografía desde sus inicios. El corte de tiempo radica más en la mirada discontinua que en la idea fluida del movimiento, está en la sensación del parpadeo, en la ligera percepción de corte al abrir y cerrar los ojos, cada vez que experimenta un parpadeo hay una nueva escena frente al observador. Pero el observador no puede retener todos los instantes que se agolpan uno tras otro en su memoria. Por lo tanto, para obtener el instante fotográfico, obtener el corte más exacto es necesaria una combinación de avances para lograr un tiempo de exposición cada vez más breve y a la vez una alta sensibilidad de los soportes para que pudieran fijar con exactitud y rigurosidad lo que el ojo percibe fugazmente en la realidad. La persecución de estos avances ha acompañado a la fotografía durante toda su evolución y, a medida que se ha conseguido más precisión, el concepto metafórico de instante en la fotografía continúa siendo asimilado por el sistema conceptual del hombre. Quien experimenta la fotografía ya sin percatarse de todo lo que conlleva esa imagen llamada instantánea o lo que implica oprimir el botón de la cámara para dar paso a la luz durante un breve momento, como menciona Dubois:

“La noción de instante (única, puntual, etc.), tantas veces dada como consubstancial a la misma idea que tiene uno del acto fotográfico, de hecho es una noción menos evidente y sencilla de lo que parece, en particular porque no excluye ni cierta relación con la duración ni la existen-

cia de la gran movilidad interior. El instante fotográfico es un instante eminentemente paradójico.”¹⁴⁹

149. *Ibid.*, p. 152-153.

Esta conceptualización del instante orienta al observador a interesarse más en unas imágenes que en otras. Tras la premisa del “instante decisivo” de Cartier-Bresson (*fig. 74*) que añade fuerza a este concepto, como indican las palabras de Peter Galassi que decían al respecto, “el momento decisivo era un escalpelo que cortaba un fragmento de



Fig. 74. *Detrás de la estación de Saint-Lazare*, Henri Cartier-Bresson, París, 1932.

150. Peter Galassi, *Henri Cartier Bresson: ¿De quién se trata?*, Lunwerg Editores, Madrid 2003, p. 18.

percepción y lo sacaba de su contexto para llevarlo al ámbito de la imaginación”¹⁵⁰. Esa capacidad de realizar cortes precisos con sus fotografías de muchos de los sucesos más relevantes del siglo XX, le permitía tener una visión diferente sobre los acontecimientos en los que estaba inmerso y a la vez diseccionando con su cámara. Sus premisas y su trabajo se trasladan a aquellos conocedores y admiradores de su trabajo, quienes en su mayoría desean —o incluso lo hacen— ir cámara en mano en busca de ese corte perfecto del tiempo, un tiempo que discurre sin prestar atención a las cámaras fotográficas que apuntan para cortarlo en instantes. El interés del observador se posa en las imágenes que muestran momentos en los que no hay una preparación para el corte, no hay puesta en escena ni poses para el objetivo. El tiempo es una metonimia del *todo* que puede ser fotografiado, consiguiendo con ese corte extraer en esa porción la esencia de las cosas, sin fachadas que bloqueen su curso natural.

Dubois también se refiere al *corte* como *golpe*, haciendo alusión a la reacción fotoquímica de las emulsiones

Fig. 75. *The Critic*, Weegee (Arthur Fellig), 1943.



sensibles tanto de la película que guarda el negativo como del soporte en el que es positivado y que reciben el golpe de la luz. Se ha hablado antes de la importancia de conseguir soportes cada vez más sensibles y estables para reaccionar rápidamente a la luz y recibir *de golpe* toda esa información. Pero, no siempre hay suficiente luz. Antes de conseguir soportes con mayor sensibilidad se recurre a otro tipo de *golpe* para realizar el corte en el tiempo y captar ese instante. El destello del flash con su golpe de luz de medio día consigue un corte limpio y un instante preciso. Solomon, como se ha explicado antes, para tomar sus fotografías y no interrumpir lo que estaba sucediendo, como en las reuniones de los políticos alemanes de la época, utilizaba soportes con alta sensibilidad, pero aún así en algunos momentos por la larga exposición quedaban barridos en sus fotografías, el tiempo había seguido en movimiento y así había quedado fijado. En cambio, las fotografías de Weegee (*fig. 75*) necesitaban de un fuerte destello de luz para conseguir las instantáneas en momentos comprometidos y con poca luminosidad. El flash se convierte su sello y en su herramienta para conseguir sacar porciones tan delgadas como jugosa del tiempo. El uso del flash proporciona al concepto metafórico de instante otras cualidades nuevas, cualidades que vienen de experimentar durante años su destello como recurso para el fotógrafo o como objeto fotografiado que recibe el golpe de luz. Los flashes son metonimias al hablar de fotógrafos de prensa, de sucesos o de los *paparazzi*. También son comunes en los eventos sociales, en las celebraciones familiares o de amigos. Por lo que los flashes son una experiencia común que suma las sensaciones que produce al instante fotográfico y, por consiguiente, al sistema conceptual que sigue su estructuración metafórica.

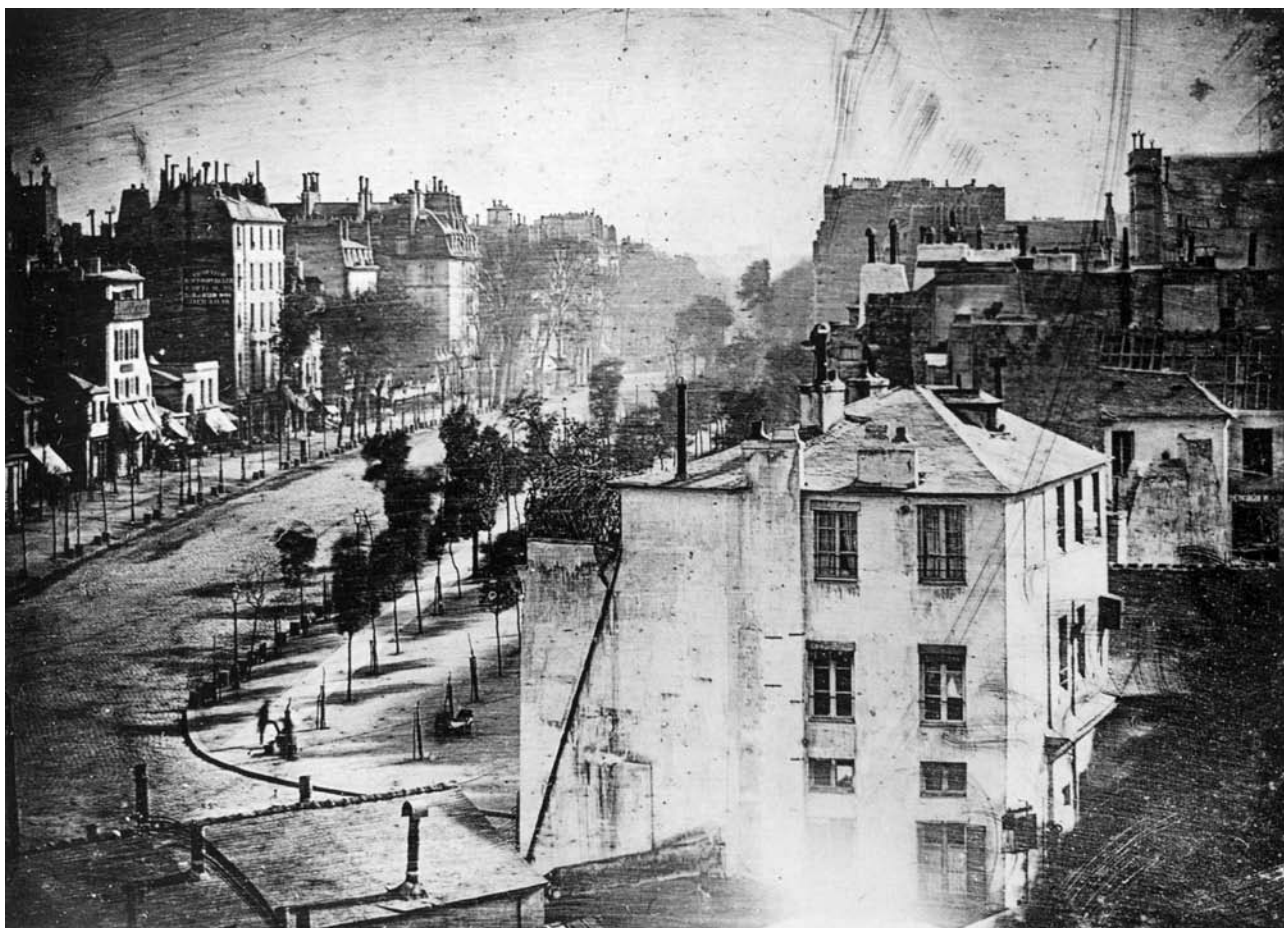
4.2.2. La fotografía detiene el tiempo

Detener el tiempo requiere entenderlo como un objeto en movimiento. El tiempo avanza, se acerca o se aleja del observador. Nunca se detiene, aunque se tenga la percepción de que así sea. Poder parar el tiempo, inmovilizarlo, ha sido otra obsesión del hombre que tiene dentro de su sistema conceptual el concepto metafórico del tiempo permanente movimiento. El verbo *detener* tiene otras acepciones distintas a cesar el movimiento o la acción en

curso, también es capturar, apresar, encarcelar o arrestar. Estos conceptos se adhieren a la metáfora estructural: *La fotografía detiene el tiempo*; y por consiguiente a la conceptualización de la fotografía, de la realización de las imágenes y de su interpretación. La manera en que el hombre experimenta el tiempo lo traslada a la fotografía, su deseos por detenerlo —aunque sea sólo por un momento su trepidante avance—, o de retenerlo en lo momentos agradables para que nunca acaben, así como desear traer al presente un instante vivido en el pasado que el tiempo a dejado atrás.

Daguerre, desde su primera fotografía, en la que aparece una concurrida calle de París (*fig. 76*), deja claro su propósito por detener el tiempo. Un tiempo que se movía más rápido de lo que el papel sensible a la luz podía atrapar. Tras más de 10 minutos de exposición, París en la fotografía sería por completo una ciudad fantasma de no ser por el hombre y el limpiabotas en la esquina, y otras personas sentadas en la mesa. Pero, a causa de esta imposibilidad de conseguir exposiciones que detuvieran el tiempo y consiguieran captar los instantes de los que se

76. *Boulevard du Temple*,
Daguerrotipo.
Louis Daguerre, París, 1938



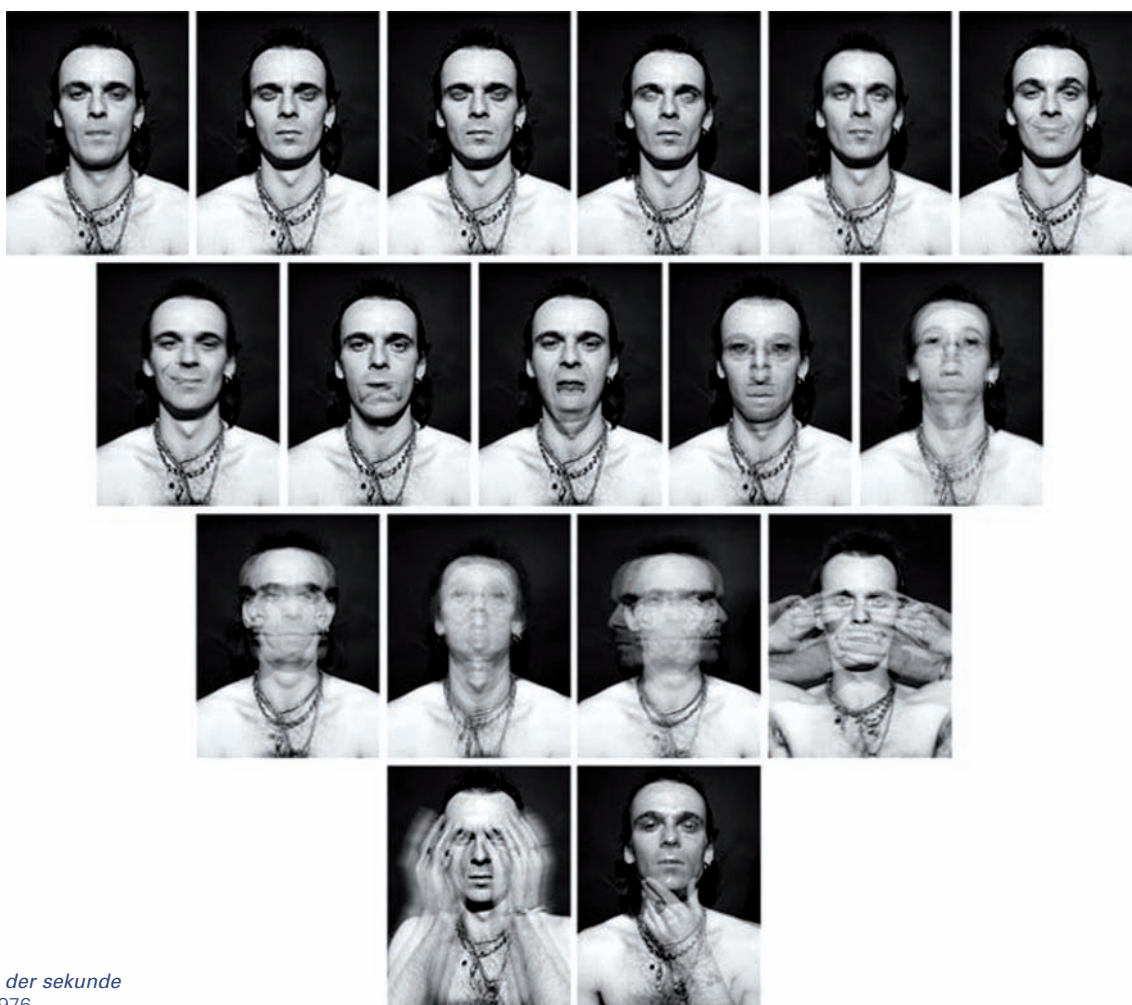
hablaba en el punto anterior, la fotografía, los daguerrotipos consiguieron frenar el tiempo para poder fotografiarlo. Esta pausa forzada es también producto de la *pose*. El hombre, acostumbrado a posar para los retratos pictóricos se ve obligado a experimentar otro tipo de postura frente a esa caja que congelaría su presente para poder conservarlo, enseñarlo, y guardarlo. El retrato fotográfico hereda mucho de la pintura, como también se ha mencionado antes. Aunque fuera fruto de una larga exposición, los hombres de la foto de Daguerre son las primeras personas en ser fotografiadas sin saberlo. Incautos en su cotidianidad son fijados en ese momento. Algo muy diferente a la actitud que se tiene frente a la cámara cuando se es consciente de que se va a fijar su imagen. Una experiencia ordinaria y un comportamiento aprendido. Sin necesidad de recurrir a los apoyacabezas para soportar las largas exposiciones de mediados del siglo XIX, porque ya está dentro de la persona y de su idea de postura, que antes de ser fotografiada detiene su movimiento para que sea fijado de una manera determinada. Tan asimilada está esta posición frente a la fotografía y el concepto de retrato, que retratar y fotografiar son sinónimos, una acción tan común que se hace aún más evidente al hablar de la *cámara de retratar* cuando se refiere al aparato fotográfico. Barthes, advirtiendo el cambio de actitud que se produce frente a la cámara fotográfica y en una añoranza por los grandes retratistas pictóricos señala lo siguiente:

“Pero muy a menudo (demasiado a menudo para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho. (...) Posando ante el objetivo (quiero decir: siendo consciente de posar, incluso de forma fugaz), yo no arriesgo tanto (al menos ahora). Sin duda mi naturaleza la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esa dependencia sea imaginaria (y de lo más puro de lo Imaginario), lo vivo con angustia de una filiación incierta: una imagen –mi imagen– va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un ‘buen tipo’? ¡Ah, si yo pudiese salir en un papel como en una tela clásica, dotado de un aire noble, pensativo inteligente, etc.! En suma, ¡si yo pudiese ser ‘pintado’ (por Ticiano) o ‘dibujado’ (por Clouett)!”¹⁵¹

151. Roland Barthes, *Lá cámara lúcida*, *op. cit.*, p. 41-42.

Con la conceptualización de la fotografía a partir de la idea de detener el tiempo, cambia también el modo en que se experimenta el tiempo como movimiento, no sólo de los objetos y acontecimientos que fluyen, sino también de la percepción que se tiene de sí mismo como ente en permanente actividad. La percepción movimiento interno, va ligada a la identidad, a reconocerse a sí mismo en las acciones y gestos que hacen a cada uno ser el individuo que es y poder verlo fijado en esa imagen, como puede verse en esta imagen de Jurgen Klauke (*fig. 77*). Barthes reconoce en el momento de la fotografía como persona-objeto a quien va a ser *retratado*, y señala también, desde su experiencia personal la simultaneidad de los diferentes imaginarios que confluyen en el instante de la fotografía:

“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 quisieran que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez



que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como puede producir ciertas pesadillas).¹⁵²

152. *Ibid.*, p. 45.

Aunque el hombre se detenga para ser fotografiado realmente el tiempo no se ha detenido, él sigue su curso imparable. La imagen del hombre detenido se fija en ese instante congelado, en esa porción extraída de la continuidad del movimiento. Dubois, recuerda una carrera de niños que podría haber ganado de no haberse detenido para ser fotografiado por su padre que esperaba con la cámara lista el momento en que si hijo cruzara la meta. El padre que reacciona a la pose de si hijo tomando la fotografía mientras los demás niños seguían el curso de la carrera, fija el momento en que Dubois se detuvo. A partir de este recuerdo, reflexiona a cerca del curso del tiempo en la fotografía, un tiempo que fijado en el soporte no se experimenta de la misma manera por el hombre, no pertenecen a la misma realidad. A cerca de esta experimentación del tiempo Dubois explica:

“El curso del tiempo, en forma de la carrera (que siempre es contra el tiempo), sigue desarrollando su flujo, pero detrás de mí, ‘a mis espaldas’. Y yo lo ignoro, abstraído como estoy de ese tiempo, de ese tiempo que corre. Por mi parte, yo me detuve de una vez por todas, la foto se inmovilizó. El curso de la carrera, el Tiempo ya no tienen curso *a la manera de ver* de la fotografía. El acto fotográfico corta, el obturador guillotina la duración, instala una suerte de fuera de tiempo, en la captura, en y bajo el corte fotográfico, yo me vuelvo suspendido, paralizado, fijado en una imagen que hoy, cuando la miro, me aparece como un recuerdo de carrera (la-carrera-que-habría-podido-ganar) sino como un recuerdo de detención, de fijación, de escape del mundo que continúa sin mí. Esta foto no me restituye la memoria de un recorrido temporal sino más bien de la experiencia de corte radical de la continuidad, corte que funda el propio acto fotográfico.”¹⁵³

153. Philippe Dubois, *op. cit.* p. 150.

La naturaleza diferente del tiempo dentro de la imagen fotográfica establece otro concepto metafórico a partir de la experiencia del observador. Así como para Dubois, el tiempo sigue un curso diferente en su imagen de la carrera fallida, el observador a partir de su contexto y de la interpretación que da a la imagen que mira *detenidamente*, continúa en una combinación de imaginación y recuerdo lo que sucede en la imagen. Ubicando a los elementos en



270

78. *Hombres caminando hacia Los Angeles.*
Dorothea Lange, 1937.

un tiempo-espacio, que supone un recorrido, una consecución de sucesos. Aquello que ha sido fotografiado ha dejado su *huella* en ese material fotosensible. Pasó en algún momento la fotografía lo detuvo quedando fijo en ese instante y siguió adelante con movimiento. En esta imagen de Dorothea Lange (*fig. 78*), los hombres han quedado paralizados mientras avanzaban en ese camino, ardido y, aparentemente, muy largo. Por la posición en la que queda el observador, los hombres avanzan en los interrogantes que puede plantarse el observador. Reconociendo también que el ir a pie cargando una maleta a finales de La Gran Depresión, no podría significar otra cosa más que la difícil situación que seguramente estarían pasando, así como la búsqueda de oportunidades en una gran ciudad. Además, al teniendo presente las metáforas orientacionales, en las que el futuro está delante y avanzar es positivo, aunque el destino final posiblemente sea tan desconocido para los caminantes como para el observador. El texto en la valla publicitaria habla del tiempo también: *Next time. Try*

the train. (La próxima vez. Toma el tren). Un tiempo que no pertenece al de la imagen, que sigue su curso fuera de la fotografía y que no se experimenta dentro de la fotografía detenida, con las figuras de los hombres y sus sombras cristalizadas bajo el sol.

4.2.3. La fotografía es secuencial

Instantes y tiempo detenido se enlazan con el conceptualización metafórica del tiempo a partir de la secuencia de sucesos. Cada fotografía es única pero no está sola. Pertenece a un todo del que ha salido la porción del tiempo. El instante con su definición presupone que existe una totalidad de la que se corta esta parte que es el tiempo que se ha detenido para ser extraído. Las fotografías son fragmentos secuenciales en el tiempo, que en la cámara fotográfica reciben números correlativos que dejan marcado, con mayor o menor información según sea la técnica, el orden con el que fueron captadas. La fotografía, como explica Carlos Jiménez, es “fragmentaria también desde el punto de vista del tiempo, en cuanto a la fotografía no puede sino captar un momento de la duración del objeto o de la situación captada”¹⁵⁴.

154. Carlos Jiménez, *op. cit.* p. 46.

El fotógrafo ansía de alguna manera capturar con su fotografía el flujo del tiempo. Así como el parpadeo realiza pequeños cortes, el abrir y cerrar el paso de la luz al tomar la fotografía marca la discontinuidad del tiempo fotografiado. Las fotografías no muestran todo lo que se estaba viviendo en el momento que son tomadas. Cuando se enseñan las fotografías cotidianas como un viaje o una reunión familiar se cae con frecuencia en la necesidad de describir todo aquello que ha quedado fuera de la fotografía. Aunque se hubieran lanzado ráfagas de disparos fotográficos, no es posible atrapar toda la experiencia vida, sólo se puede atrapar la vida que transcurre en esa breve porción del tiempo que es una fotografía. La imposibilidad de conseguir atrapar todo crea a veces una frustración al no cumplir la fotografía con las expectativas del fotógrafo. Este sentimiento no va relacionado con su pericia, sino con una doble necesidad humana que añora conservar los momentos preciados y también por el afán de conocer todo aquello que escapa a sus sentidos. Experiencias y anhelos que forman parte también de la conceptualización del tiempo. Los

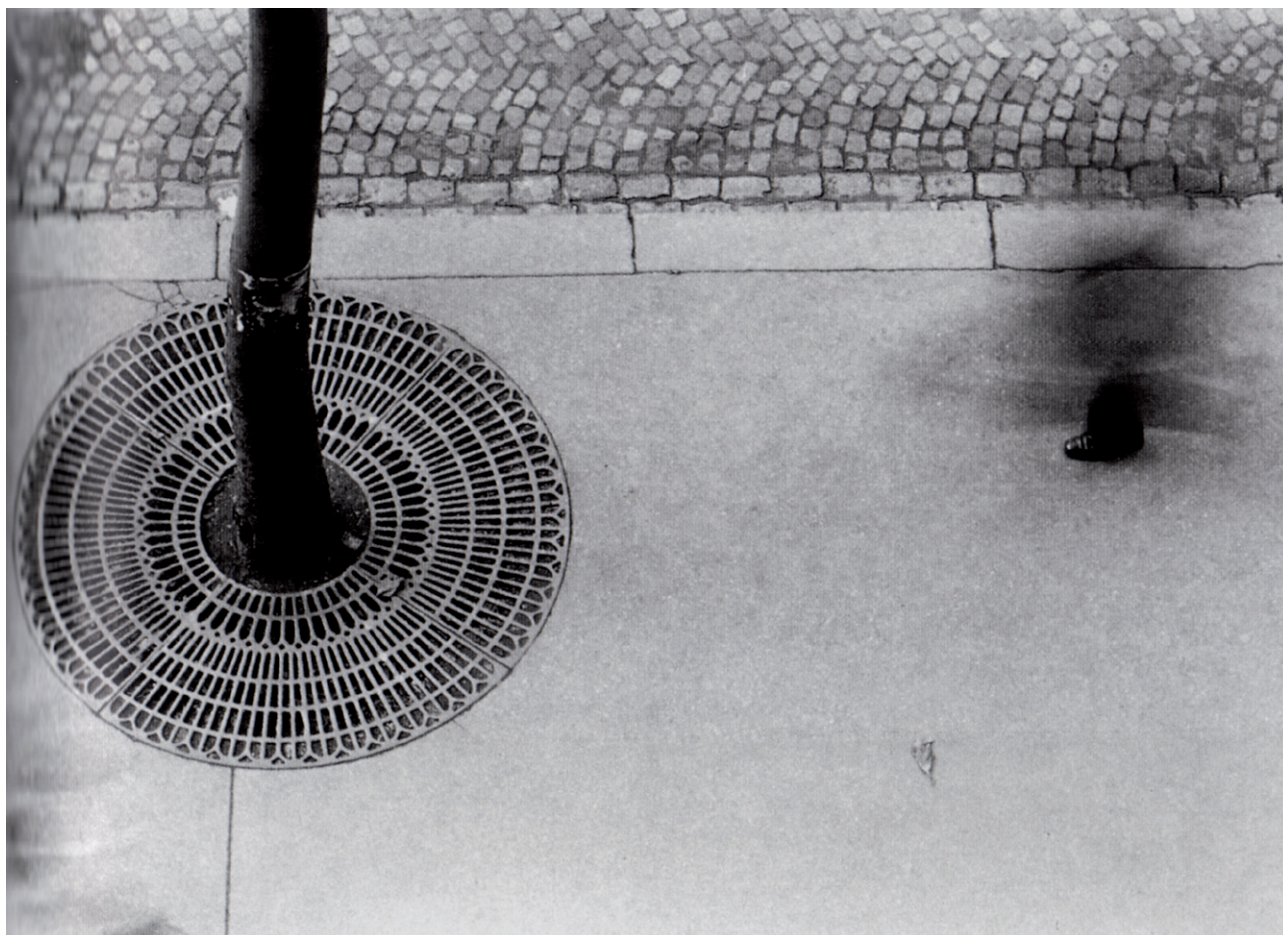
acontecimientos en la vida, grandes o pequeños se suceden unos a otros en el fluir del tiempo y el hombre recurre a la fotografía con entusiasmo esperando poder retenerlos. Pero, como señala Serge Tisseron:

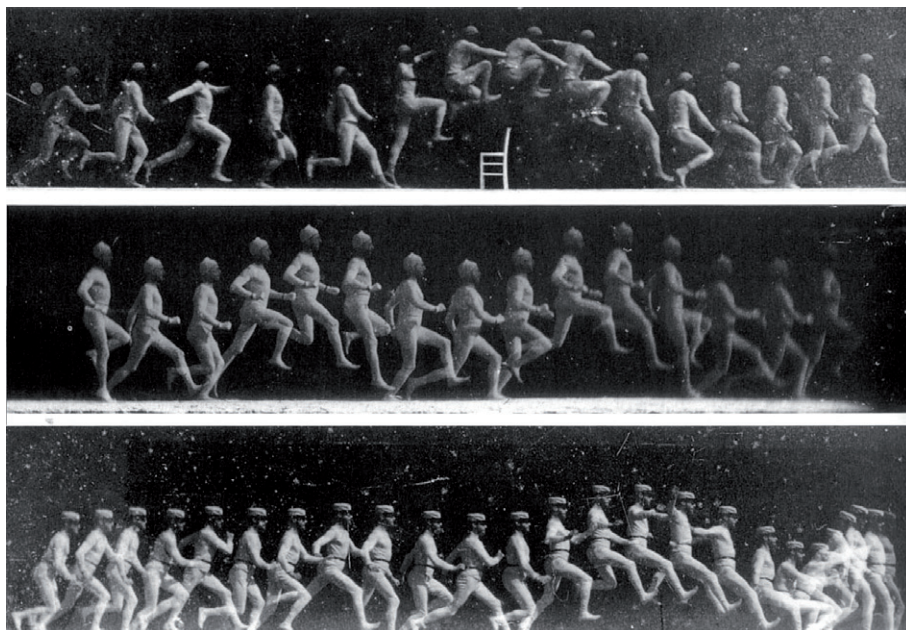
“La fotografía vivida en la exaltación de capturar la vida está constantemente amenazada por el sentimiento trágico de pérdida irreparable. Dicha pérdida puede ir acompañada entonces por un sentimiento depresivo: es nostalgia de la desaparición definitiva del instante y todo aquello que de forma fugitiva lo acompañaba. También puede vivirse una excitación que permite negar que dicha pérdida se haya producido nunca. El ‘ametrallamiento’ fotográfico es una muestra de esa manía negadora. La acumulación de imágenes de una escena o de una persona permite huir –al menos durante el tiempo de la toma fotográfica– del sentimiento depresivo de la pérdida.”¹⁵⁵

155. Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida*, op. cit., p. 50.

A finales del siglo XIX se consiguió liberar a la fotografía de las largas exposiciones, lo que le abrió la posibilidad de captar con mayor velocidad y precisión los movimientos del hombre, los animales y los objetos. Las imágenes borrosas o con barridos cuando el objeto no queda estático y definido aún siguen siendo considerados fallos. Y, en el caso

79. *Un “Pie-atón”*.
Otto Steinert, 1950.





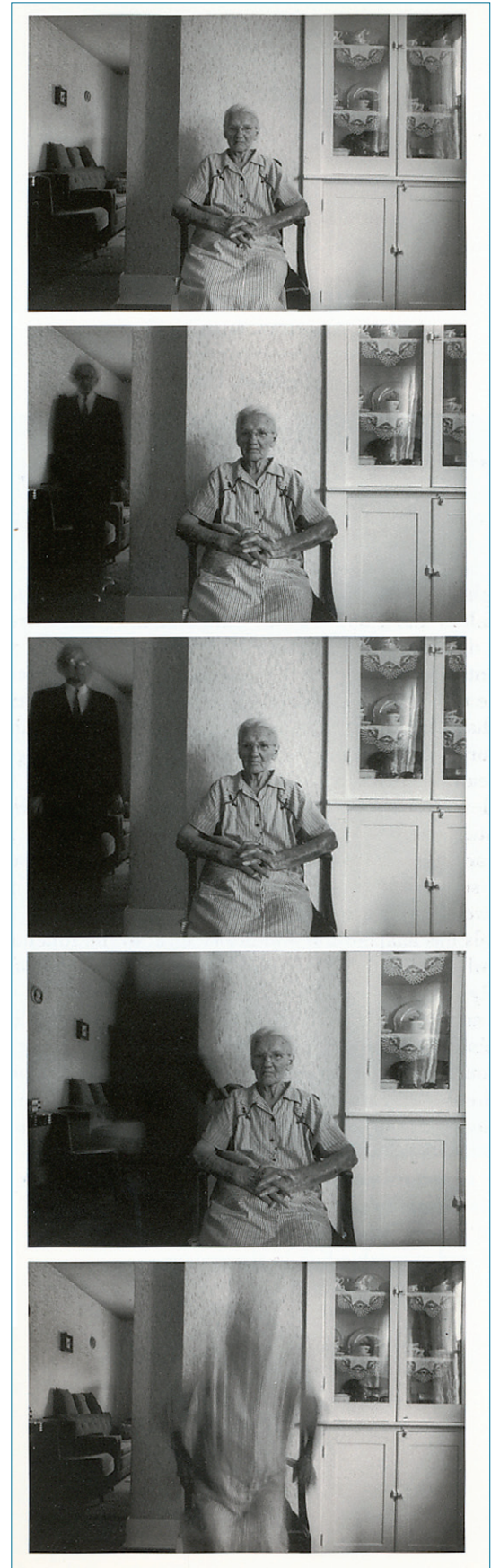
80. *Descomposición del movimiento.*
Étienne Jules Marey, 1890-1900

de ser intencionales son considerados recursos artísticos como en esta imagen de Otto Steinert (*fig. 79*). El movimiento en la fotografía está conceptualizado de esa manera en términos generales, con valores positivos para la nitidez y valores negativos para lo borroso o turbio, a menos de que se encuentre en un contexto artístico. Fotografías en las que se descompone el movimiento como las de Edward Muybridge o Étienne-Jules Mareyde (*fig. 80*) finales de siglo XIX y principios del XX están en el imaginario de la fotografía-tiempo, imágenes secuenciales que captan la prosecución del movimiento continuo en un sólo soporte o en una serie de fotografías consecutivas. Estas imágenes reafirman búsqueda por la mayor precisión y nitidez por reconocer como se llevan a cabo los movimientos. Además, confirman ese límite temporal de la fotografía que lo hace discontinuo.

La fotografía como acto secuencial no se experimenta de forma cotidiana hasta la fabricación de la película en carrete en 1884 por George Eastman. Hasta entonces cada negativo era único, y no se podían conseguir *instantáneas* consecutivas en un breve espacio de tiempo. La eficacia del negativo se unía a la versatilidad de la cámara que ofrecía el mismo fabricante. Aunque se enviaran los carretes para que los revelaran en un laboratorio y se desconociera el proceso, el usuario recibía –y aún es así– los negativos en tiras acompañando las copias en papel. Ver los negativos, esos rectángulos exactos uno seguido del otro, como viñetas, recrean la idea de continuidad. Secuencias de eventos que se van unos detrás de otros. En un carrete se pueden



81. *THINGS ARE QUEER*
Duane Michals, 1973



82. *Death Comes to the Old Lady*
Duane Michals, 1969.

tener eventos, recuerdos archivos de lo más dispares, pero es inevitable que vayan ordenados cronológicamente, siguiendo el orden marcado por el paso del tiempo. Esta disposición de pequeños recuadros muestra con mayor precisión el fluir del tiempo cuando se tiene en positivo en la hoja de contactos. El paso a la fotografía digital no ha borrado del todo esa sensación, incluso con la inmediatez y la capacidad de memoria de los soportes digitales que no limita a un número tan estricto la cantidad de fotografías que pueden hacerse como sucede con el carrete, por el contrario, acentúa la idea secuencial de la fotografía al pasar rápidamente en el visor de archivo en archivo. Además, la mayoría de programas que sirven para la visualización recrean en su entorno la organización que se planteaba con la hoja de contactos analógica.

El concepto metafórico que parte de experimentar el tiempo como una sucesión de eventos, se acentúa con la experiencia secuencial de la fotografía. Que se une además a otros sistemas de representación que llevan a construir narraciones que siguen un orden cronológico aparente establecido por la distribución de los recuadros. Este es el caso de algunos de los trabajos de Duane Michels (*fig. 81 y fig. 82*) donde la secuencia es un elemento clave para la elaboración de sus imágenes. La disposición de los recuadros y el pequeño espacio en blanco que hay entre uno y otro fortalece la idea de estar frente a una secuencia de acontecimientos que se suceden progresivamente. Cuya interpretación depende de los nexos que se establecen entre uno y otro encuadre, y de las conexiones que se construyen entre el conjunto de tópicos a los que hace referencia a partir de su trabajo.

4.2.4. La fotografía es pasado

Toda imagen fotográfica es pasado. Es la huella, el rastro, de algo que ha sucedido. Según el sistema metafórico del tiempo, determinado por la experiencia secuencial del tiempo la fotografía está detrás del observador. Los eventos que ya han ocurrido están a sus espaldas, como las pisadas en un camino que no puede volver a recorrer. La fotografía le permite hombre *echar un vistazo al pasado*, un pasado reconstruido a partir de las imágenes que no puede mostrar la totalidad de lo vivido. Cada clic de la cámara con su corte del tiempo afirma que ya ha sucedido, ya es pasado. Según

la imagen, el tiempo transcurrido o los cambios vividos después de que se realizara, el modo de observarla la conexión que hay con ella puede variar ampliamente. Susan Sontag reflexiona al respecto:

“Casi todo lo que se fotografía está impregnado de un patetismo por el solo hecho de ser fotografiado. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede suscitar amargura porque ha envejecido o decaído o y no existe. Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo.”¹⁵⁶

156. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 25.

La fotografía ofrece al hombre el poder alcanzar —dentro del entramado de conceptos metafóricos—, anhelos ancestrales como la inmortalidad o la eterna juventud. La imagen no envejece, puede envejecer el soporte, pero la fotografía permanece en un eterno presente que ya ha pasado. Un pacto por la inmortalidad en un estado inmutable. La fotografía se enfrenta al paso del tiempo y con él a la llegada de la muerte. Como explica Sontag:

“Desde que se inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte. Puesto que la imagen producida con una cámara es, literalmente, el rastro de algo que se presenta ante la lente, las fotografías eran superiores a toda pintura en cuanto a evocación de los queridos difuntos y el pasado desaparecido.”¹⁵⁷

La relación de la fotografía y la muerte desde su origen es todavía más estrecha. En su *lucha contra la muerte*, en la época Victoriana era frecuente la realización de fotografías *post mortem*, cuando la fotografía era un lujo que no todos podían permitirse y que ofrecía además la posibilidad de crear un presente que no había sucedido. De un modo que ahora puede ser verse como macabro, las fotografías perpetuaban la existencia efímera de los seres queridos. Pero no como fallecidos sino como si aún estuvieran vivos, descansando o durmiendo, aparentando estar vivos (*fig. 83*). Adolphe-Eugene Disderí recuerda como realizaban estas duras imágenes a mediados del siglo XIX, no sin impacto y repulsión de lo que este hecho significaba:

“(…) Cada vez que fuimos llamados a tomar un retrato mortuario vestimos al muerto con la ropa que habitualmente

157. Susan Sontag, *Ante el Dolor de los demás*, op. cit., p. 33.



83. Fotografía Victoriana post mortem.

llevaba. Recomendábamos que le dejaran los ojos abiertos, lo sentábamos junto a una mesa, y para operar esperábamos siete u ocho horas. De este modo pudimos captar el momento en que, habiendo desaparecido las contracciones de la agonía, podíamos reproducir una apariencia de vida. Es la única manera de lograr un retrato conveniente, y que la persona que lo apreciaba no lo recuerde en el momento tan doloroso que le arrebató lo que amaba.”¹⁵⁸

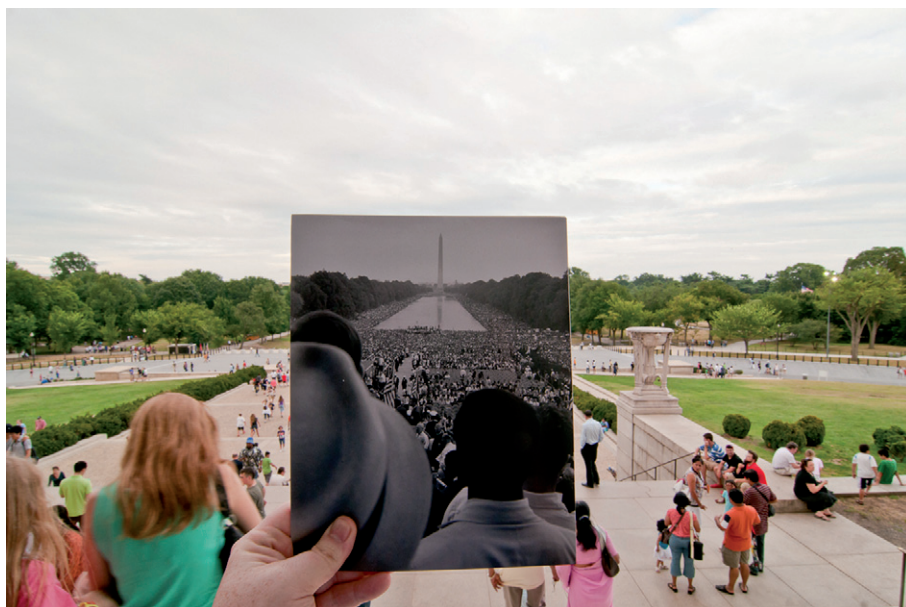
El acto fotográfico crea un tiempo que no es el tiempo referencial, pero mantiene una conexión, a pesar de ser *instante eterno* que no avanza ni retrocede, con la percepción espacial del tiempo. De este modo, aunque esa fotografía sea un *presente cristalizado*, el observador lo reconoce como pasado aunque hayan transcurrido tan sólo unos minutos desde que se tomó la fotografía. Los aspectos técnicos influyen poderosamente en esta percepción.

158. Adolphe-Eugene Disderi, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, París, 1855, p. 25 - 26. En Dubois, *op. cit.*, p. 156.

La técnica fotográfica, un aspecto denotado de la imagen posee importantes connotadores que llevan a establecer conexiones entre lo que la imagen es y lo que significa. De este modo, las imágenes monocromas con tonos marrones, azules o grises remiten a las primeras fotografías, así como las pintadas a mano para crear una sensación más real, o el blanco y negro que traslada al observador a la primera mitad del siglo XX, dejando al color en un pasado reciente. Por lo tanto, la técnica fortalece la metáfora estructural de la fotografía como pasado. Al utilizar técnicas consideradas antiguas se dirige al observador a un conjunto de ideas asociadas al tiempo en que se empleaban dichas técnicas. La fotografía presenta así una ambigüedad, por una parte es huella de algo que ha pasado, pero, por otra, no es necesi-

278

84. *Looking Into the Past: March on Washington, August 28, 1963*
Jason Powell, 2010
Fotografía de archivo de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.
Autor: Warren Leffler, agosto 28, 1963



85. *Looking Into the Past: Kenmore Dedication, Fredericksburg, VA*
Jason Powell
Fotografía de archivo de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.
(*Kenmore Plantation home, 9 de mayo de 1925*)



riamente lo que el observador interpreta en ella, puesto en palabras de Tisseron:

“Una fotografía constituye, a la vez, un extremo de certidumbre (porque representa una realidad que ha existido) y un extremo de incertidumbre (porque lo que ella representa nunca se ha visto tal como ella lo representa).”¹⁵⁹

159. Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida*, op. cit., p. 50.

La fotografía es siempre pasado y su compromiso de veracidad atañe a su propia naturaleza y no necesariamente se corresponderse con la realidad. Aún así, el observador mantiene vigente ese compromiso de veracidad para su interpretación, en un ejercicio permanente de destacar y ocultar para reconocer las evidencias del pasado que reconoce como real. Esto permite que fotografías como estas (fig. 84 y fig. 85) en las que hay un doble juego de pasados: pasado reciente vivido como presente a color, y pasado remoto en blanco y negro –fotografías de archivo–, que, gracias a la ilusión óptica en la que recompone la imagen se pueda mirar al pasado a través de la imagen fotográfica.

4.2.5. La fotografía es memoria / La fotografía es recuerdo

El concepto metafórico *la fotografía es pasado*, va estrechamente ligado con dos conceptos más: La fotografía es recuerdo y la fotografía es memoria. A primera vista podrían entenderse como un solo concepto que presenta dos variables. Pero, memoria y recuerdo no son lo mismo, tienen diferencias sustanciales que trascienden al concepto metafórico, aunque con frecuencia puedan confundirse. La memoria, en su sentido más amplio ha sido objeto de estudio de filósofos y científicos, siendo una cualidad específica de los seres humanos, y su comprensión lleva a un mejor entendimiento del hombre como individuo, y de la sociedad como conjunto. Polisémica, la memoria es fundamental para el desarrollo del individuo desde su más cercana cotidianidad hasta las normas sociales que rigen y establecen todo colectivo o comunidad. La distinción entre memoria y recuerdo, como señala Paolo Montesperelli, radica en:

“Este último (el recuerdo) constituye una especie de ‘memoria privada’ recortada sobre la vivencia del individuo, mientras que el concepto de memoria no se agota dentro de los límites de la subjetividad individual.”¹⁶⁰

160. Paolo Montesperelli, *Sociología de la memoria*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004, p. 12.

Esta afirmación plantea una interesante disyuntiva, que radica en saber cuál es el límite entre la memoria colectiva y la memoria individual que es el recuerdo. El hombre es un ser social, que vive en comunidad, empezando por la familia y amigos –círculos complejos–, luego pertenece a una comunidad, barrio, colegio, ciudad, país, en fin, pertenece a un contexto social en el que vive y experimenta, construyendo sus propios recuerdos. Pero, estos recuerdos individuales se han ido formando en los contextos antes mencionados, de esta forma el recuerdo individual está condicionado también por estos factores que corresponden a la *memoria colectiva*. El recuerdo parte de la experiencia del individuo, de sus vivencias y de su percepción; y se sustenta en la memoria colectiva, en el hecho de compartir un lenguaje, en un mismo contexto y encontrarse situado en el mismo lugar y tiempo. De este modo, a partir de la idea de individuo y de colectivo se obtienen dos categorías de memoria una individual y otra colectiva. Los recuerdos individuales se retro-alimentan con la memoria que se comparte con otros individuos, con la memoria de aquellos con los que comparte un contexto común. El hombre para recordar en ocasiones necesita de otros con los que ha compartido las vivencias comunes, así como de referencias externas que le permitan evocar sus recuerdos individuales. Maurice Halbwachs reflexiona profundamente en torno a las definiciones de la memoria colectiva y de memoria individual y señala:

“Así pues, cabría distinguir dos memorias, que podemos denominar, por ejemplo, una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Podríamos decir con aún más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera. Por otra parte, sólo nos representaría el pasado de forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida nos ofrecería una representación mucho más continua y densa.”¹⁶¹

161. Maurice Halbwachs, *Memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004, p. 55.

La fotografía condensa aspectos fundamentales y, en algunos casos, contradictorios con respecto al recuerdo y la memoria. La imagen fotográfica es a la vez recuerdo, memoria individual y memoria colectiva. Los contextos, las experiencias las vivencias son determinantes en todas

las etapas de la imagen, tanto en la decisión del fotógrafo como creador de la imagen como del observador que la interpreta. La fotografía al ser pasado remite siempre a la memoria y es el contexto en el que se presente el que determinara la vinculación con el observador. El cual, además por sus propias circunstancias puede establecer otro nivel de conexión.

Un primer momento puede plantearse desde las fotografías que se hacen dentro del círculo más íntimo del individuo. Fotografías de las celebraciones familiares y de amigos como cumpleaños o bodas; o las fotografías de las vacaciones, visitando lugares turísticos y monumentos. Un fotografía que es recuerdo personal y a la vez una huella. Esa fotografía con la que recuerda esos momentos vividos atestigua que él estuvo allí, que su boda se celebró, que cumplió 50 años, que visitó las ruinas en Egipto, en una fecha y hora determinados (*fig. 86*). Las fotografías que se desarrollan en un ámbito íntimo y familiar guardan la autenticidad del autor, de sus recuerdos personales. Pero, al mismo tiempo sufren una codificación sociocultural que lo orienta a repetir modelos de conducta aprendidos como colectivo (*fig. 87*).

Al parecer, no hay nada más personal que las fotografías familiares guardadas en un álbum de familia cuyo formato y soporte no deja de mutar según los avances tecnológicos, pero que desde su origen mantiene criterios comunes, una codificación que permite a cualquiera reconocerlo como

86. (Izq.)
Fotografía de turista en Egipto
28 de junio de 2007

87. *Parthenon (Grecia)*
Proyecto: Turismo Global
Martin Parr, 1991



tal. Una codificación que pasa también por un proceso de destacar y ocultar que deja fuera imágenes que no se corresponden con lo que un álbum familiar significa. Al respecto señala Tisseron:

“(...) El fotógrafo familiar selecciona las fotografías en las que encuentra una continuidad personal o familiar. (...) Todo álbum es colocado bajo el signo de la necesidad de una memoria homogénea, despejada de aquello que pueda perturbarla o inquietarla. Las fotos de familia (...) están destinadas a favorecer el borrado de ciertos recuerdos para destacar otros. Por ello se podría imaginar, para todo conjunto fotográfico, otro conjunto constituido por las fotografías consideradas ‘fallidas’ y desechadas. Su totalidad, una vez reunida, constituiría un conjunto “logrado”, es decir, homogéneo. Este otro conjunto destacaría otros recuerdos... a veces penosos.”¹⁶²

162. Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 133.

El álbum aunque guarda los recuerdos seleccionados del individuo al ser familiar supone la existencia de un colectivo, que da una visión común a la memoria que en éste se guarda. Se establece una especie de concesión entre los individuos que han vivido esos momentos que son sus recuerdos para reconocerlos como una memoria común a todos, en la que no se pierde la memoria individual. De este modo, a pequeña escala que luego se puede ser trasladada a otros niveles de memoria colectiva,

“Los recuerdos colectivos vendrían a aplicarse a los recuerdos individuales, y nos darían así una visión más cómoda y más segura de ellos; pero es imprescindible que los recuerdos individuales estén ahí de antes. Si no, nuestra memoria funcionaría en vacío. (...) Así de evidente puede parecer que hay, en todo acto de memoria, un elemento específico, que es la existencia misma de una conciencia individual capaz de bastarse por sí misma.”¹⁶³

163. Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 63.

Del mismo modo que en la familia se establecen unas concesiones sobre los recuerdos felices que forman parte de su memoria colectiva como familia, el hombre es parte de una sociedad que se rige por ciertos parámetros. Desde que la fotografía pasa de los círculos sociales, de las ferias y estudios fotográficos a la divulgación en los medios de comunicación –gracias a los avances en la imprenta–, el modo en que se vive y se interpreta cambia radicalmente. Y con estos cambios se transforma la sociedad que genera, divulga y recibe imágenes fotográficas constantemente. No sólo en los medios de comunicación impresos, que utilizan

la fotografía como medio informativo; sino también en los cambios que se producen en la publicidad, y en otros contextos como son los estudios científicos o históricos. La presencia masiva de imágenes trastoca los límites de la memoria individual y la memoria colectiva, así como de la percepción que tiene el hombre del momento que vive, de su pasado y de su identidad. Acerca de esto, Sontag menciona:

“El conocimiento de determinadas fotografías erige nuestro sentido del presente y del pasado inmediato. Las fotografías trazan las rutas de referencia y sirven de tótem para las causas: es más probable que los sentimientos cristalicen ante una fotografía que ante un lema. Y las fotografías ayudan a erigir –y a revisar- nuestro sentido del pasado más lejano, con las conmociones póstumas tramadas gracias a la circulación de las fotografías hasta entonces desconocidas. Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar. Denomina a estas ideas “recuerdos”, y eso es, a la larga, mera ficción.”¹⁶⁴

164. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 99

La sociedad no es una sola única e indivisible, sino, por el contrario, está conformada por grupos, instituciones, entidades. Así como en la familia se llegan a acuerdos para determinar cuales son los recuerdos familiares, la memoria colectiva pasa por un proceso de filtración en el que se establece a partir de los recuerdos comunes cuales formaran parte, organizados por su nivel de relevancia, de una historia común. De este modo, la memoria colectiva es entendida como:

“La selección, interpretación y transmisión de ciertas representaciones del pasado a partir del punto de vista de un grupo social determinado. Pero, puesto en cada sociedad comprende muchos grupos, cuyos intereses y valores pueden diferir entre sí, debemos agregar que la memoria colectiva es siempre intrínsecamente plural: es el resultado, nunca adquirido definitivamente, de conflictos y compromisos entre voluntades de distintas memorias. El lugar donde estas voluntades se enfrentan es la esfera pública, la arena donde grupos diversos compiten por la hegemonía sobre los discursos plausibles y relevantes dentro de la sociedad en su conjunto.”¹⁶⁵

165. P. Jedlowski, *Memoria*, Clueb, Bologna 2000, p. 32-33).
En Paolo Montesperelli, op. cit., p. 15.

Las fotografías pasan por este filtro en el que se decide que forma parte o no de la memoria colectiva. Cada individuo selecciona las imágenes que forman parte de sus

recuerdos, pero también recibe la jerarquización que viene de la sociedad a la que pertenece. De este modo, recibe como propias imágenes que se han seleccionado como recuerdos de una memoria común, de una memoria histórica. Aunque, para Susan Sontag, “la memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente.”¹⁶⁶

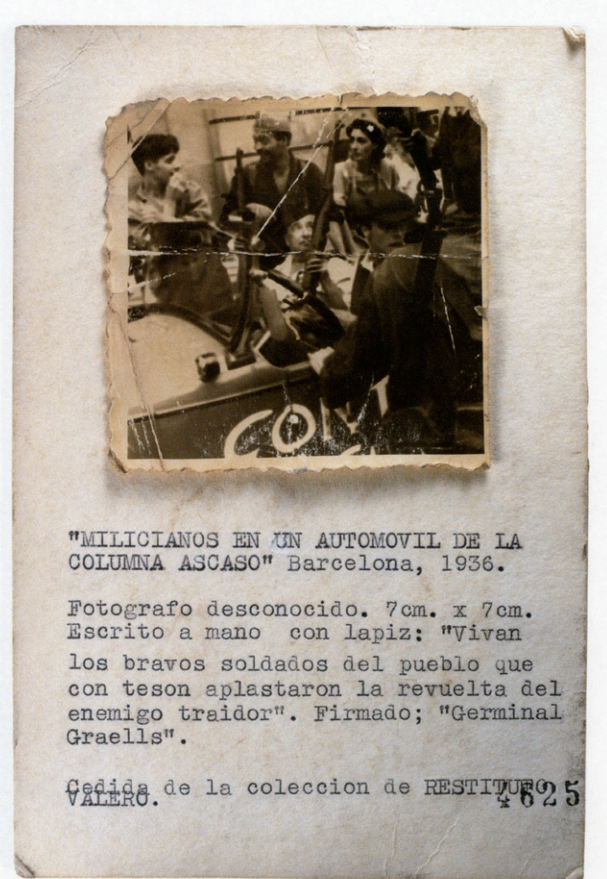
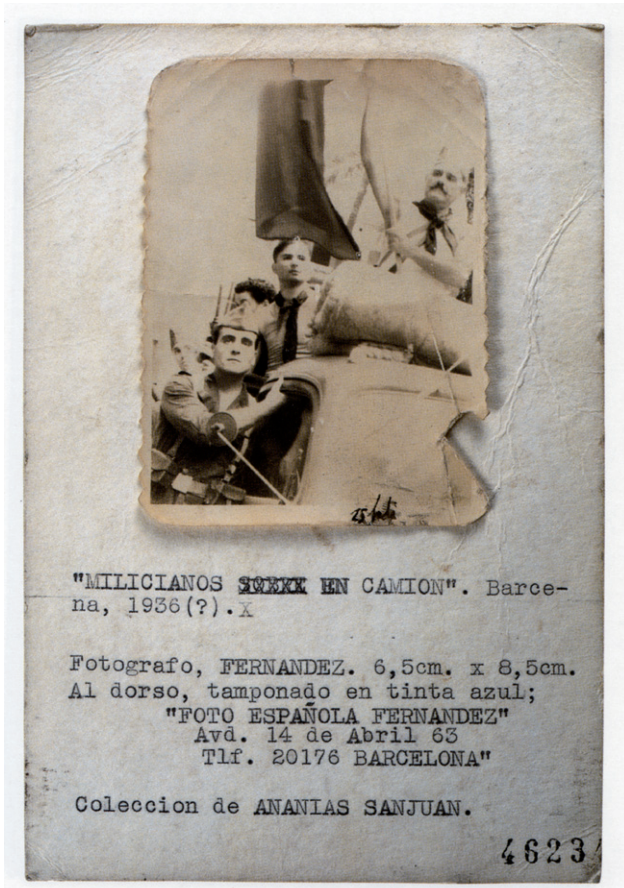
166. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 100

En todo este proceso de la creación de una memoria individual y de una memoria colectiva, se da por supuesto el compromiso de veracidad de la imagen fotográfica. Aunque un recuerdo no implica veracidad. Un recuerdo es fruto de una vivencia personal que sucede en un tiempo y espacio determinados, pero que no deja de ser subjetivo. Pero los sentidos pueden engañar, y lo que se cree una experiencia veraz puede ser completamente diferente si se ve desde otro punto de vista. Como ya se ha mencionado en el punto anterior, la fotografía ofrece la certeza de ser la huella, el rastro, de algo que ha sucedido. Evidencia de la realidad y del paso del tiempo. En otras palabras, como explica Tisseron:

“En la fotografía, la certidumbre de que el referente sin duda ha existido impone sobre todo una marcha de la certidumbre de haber existido tal y como yo lo percibo subjetivamente en la imagen. El ‘esto ha sido’ del que habla Barthes constituye claramente una verdad de *la* fotografía considerada en su generalidad. Pero constituye también, seguramente, un engaño de la relación de la relación que cada persona contrae con *cada* fotografía. Este engaño consiste en creer que el ‘esto ha sido’ del que la fotografía da testimonio se confunde con el ‘esto ha sido así’ que yo me siento tentado a ver en ella. La fotografía impone a la vez verdad de la existencia de su referente y el engaño de mi apreciación sobre él. Sobre la verdad de su esto ha sido tal como yo lo veo.”¹⁶⁷

167. Serge Tisseron, op. cit., p. 132.

Esta certidumbre del a que habla Tisseron es la que lleva al observador a creer sin cuestionar lo que la fotografía le presenta como una verdad, una prueba de haber ocurrido aquello que está fijado en ella. Si a esto se añaden elementos que culturalmente afirman veracidad como puede ser un archivo fotográfico. Martí Llorens realiza en 1996 la serie *Memorias Revolucionarias* (fig. 88 y fig. 89). Una serie en la que reflexiona entorno a la memoria y la percepción del pasado reciente y el concepto de verdad fotográfica. La técnica, el



soporte y la presentación de las imágenes como si se tratara de fichas pertenecientes a un archivo fotográfico, en las que se documenta el autor, la fecha, el texto y las señas que pueda haber en la fotografía. De este modo las fichas por verdaderas frente al ojo incauto que desconoce el trabajo de Llorens, y que sí reconoce en esas imágenes la certidumbre que le proporcionan todas las cualidades aprendidas de cómo es y debe verse una fotografía de la Guerra Civil Española. Sus características le permiten reconocer en estas imágenes falsas —como documento histórico— una verdad aprendida. Pequeños detalles como el texto escrito con máquina de escribir llevan al observador a construir conexiones con sus recuerdos y su imaginario de las fotografías de la época. Pero las imágenes, falsas en ese contexto, no lo son como fotografías que pertenecen a la memoria del rodaje de *Libertarias* (fig. 90). Aunque, si se propusieran como tal, en el mismo soporte y con el mismo acabado, las fotografías no se aceptarían como documento porque sus características en ese contexto le restan la veracidad presente que requiere una imagen fotográfica para ser considerada veraz por la memoria colectiva. Pero si lo sería dentro de un espacio que valore la obra de Llorens y quiera documentarla.

88 y 89. Fotografías de la serie
Memorias Revolucionarias
Martí Llorens 1996

285



90. Cartel de la película *Libertarias*.
España, 1996

5

Conclusiones

5. Conclusiones

- 5.1. Conclusiones de la metodología utilizada
- 5.2. Conclusiones de Metáfora
- 5.3. Conclusiones de Imagen fotográfica
- 5.4. Metáfora e imagen fotográfica
- 5.5. La imagen fotográfica como concepto metafórico
- 5.6. Metáforas estructurales en la imagen fotográfica
- 5.7. Alcances de la investigación

Esta investigación ha tenido dos objetivos principales, el primero, descubrir la naturaleza metafórica de la imagen fotográfica, para comprender, a partir de los parámetros que establece la metáfora, su esencia, sus propiedades internas y la forma en que se relaciona tanto con la realidad como con el observador. El segundo objetivo ha sido identificar la estructuración metafórica de la fotografía y cómo estas estructuras, al formar parte del sistema conceptual de individuo, determinan la interpretación de la imagen fotográfica. Para alcanzar estos dos grandes objetivos he ahondado en dos campos de estudio: Metáfora e Imagen Fotográfica, los cuales han dado título a la investigación. A partir de los conceptos y términos provenientes de cada uno de estos campos he ido estableciendo conexiones a medida que avanzaba en los contenidos, con el fin de resaltar también los nexos que ya existían entre ellos y sobre los cuales hasta ahora no se había reparado de este modo. Así como también aportar una nueva mirada sobre términos que han definido el discurso y el lenguaje de la imagen fotográfica, proponiendo de esta manera una nueva lectura del mismo y, tal vez, un nuevo campo de estudio.

Con el propósito de exponer el modo en que he llegado a las conclusiones que presento a continuación he querido explicarlas siguiendo la estructura de la investigación. El camino trazado para este estudio, su estructura, que a la vez marca también las directrices a seguir una vez terminada esta etapa, al establecer los posibles terrenos en los que se puede ampliar aún más la investigación. De este modo, explico primero el método que me guió y a partir del cual he determinado su construcción. Posteriormente, continúo con las conclusiones propias de cada campo de estudio y las conexiones que dieron pie a la propuesta que es esta tesis, y con las que espero haber alcanzado los objetivos generales marcados desde el inicio.

5.1. Conclusiones de la metodología utilizada

Para comenzar la tesis suponía un reto al enfrentarme a dos campos de estudio tan complejos como son la Metáfora y la Fotografía, que cuentan con tantas teorías diferentes, tantas posiciones diversas y, en muchos casos, opuestas, plasmadas en innumerables textos, que en algunas ocasiones más que una ayuda podían convertirse en lastre ante la imposibilidad de abarcarlos todos. Ambos campos para mi apasionantes debieron ser acotados para poder mostrar los conceptos principales de cada uno, manteniendo una unidad de discurso y una continuidad. Teniendo en cuenta también, que es a partir de ellos que, posteriormente, pongo en relieve las conexiones ya existentes –pero que no eran del todo evidentes–, y en otros propongo unas nuevas que hasta ahora no se habían planteado de esta manera por la aparente distancia entre los campos de estudio. En ambos campos he querido ceñir la investigación a un grupo determinado de autores cuyos planteamientos están conectados y muestran una evolución de pensamiento que dan una sólida base a la investigación.

Tanto en el estudio de la metáfora como en el estudio de la imagen fotográfica he querido ir de lo pequeño a lo grande, a causa de la necesidad de explicar los conceptos más elementales para poder crecer con ellos en su complejidad según avanza en la investigación. Aunque se plantean las definiciones de cada uno de los campos de estudio por separado, teniendo primero a la metáfora y a continuación la imagen fotográfica, la investigación de ambas se lleva a cabo paralelamente para poder tener una lectura global de la investigación y, de este modo, tener más claros los puntos de conexión. La metáfora se explica primero porque ha sido ella la que ha marcado la estructura de la investigación. El desarrollo teórico que tiene desde su definición nominal aristotélica hasta la definición de las metáforas estructurales de Lakoff y Johnson tiene un paralelo con el estudio de la

imagen fotográfica, para poder entenderla como unidad, como concepto y posteriormente como estructura.

Durante la investigación he querido usar un lenguaje cercano que hiciera un poco más ligera la densidad de algunos conceptos que se estudian. Además de buscar ejemplos, del mismo modo que hacía Max Black, que no fueran manidos porque restarían fuerza a la reflexión, pero que tampoco fueran enrevesados o complejos porque los alejarían de su propósito que es ayudar a comprender los términos que se proponen. Del mismo modo, he buscado un equilibrio en la selección de las imágenes. Sin duda hay fotógrafos que hacen un claro uso de la metáfora en su obra, por sólo nombrar algunos pocos: Aaron Siskind, Ralph Eugene Meatyard o Adam Fuss. Un claro ejemplo de metáfora en la fotografía es, también, el trabajo de Chema Madoz, pero esta misma claridad podría haber llevado a la definición de metáfora como figura retórica entendida como ornamento, un elemento valorado por su belleza e ingenio, pero en el que no se reconoce el valor cognitivo ni su poder creador dentro del sistema conceptual y del mismo lenguaje. Un proceso muy común cuando se habla de la presencia de la metáfora en la imagen fotográfica, que la ha enmarcado más en un uso poético y artístico de la fotografía. Esta lectura tan frecuente es la que he querido evitar al dejar fuera de los ejemplos usados en esta investigación casos tan indudables de metáforas fotográficas. Aunque, una vez terminada esta investigación y con las conclusiones alcanzadas, estas imágenes son un campo de estudio muy interesante para analizar al superar esa primera lectura y verlas como conceptos metafóricos.

A continuación paso a dar las conclusiones propias de cada bloque de la investigación, siguiendo el orden que he establecido para la escritura de esta tesis. Empezando por los dos grandes campos de estudio para continuar con los capítulos en los que profundizo al respecto de los vínculos que los unen y determinan a partir de la metáfora cómo se interpreta, se construye y se vive la imagen fotográfica.

5.2. Conclusiones de *Metáfora*

Fue necesario, desde el inicio, definir cuál sería el camino a seguir, que posición debía tomar frente a las diferentes definiciones que se han dado a la metáfora, así como cuál sería el común denominador que serviría de enlace a los diferentes aspectos metafóricos que serían tratados. Tomando como punto de partida a Aristóteles, dejo a un lado desde el primer momento cualquier definición de la metáfora que pudiera llevar a su comprensión en términos de mera figura retórica, símil abreviado, elemento decorativo del discurso o recurso poético. Aunque mantengo estas definiciones presentes para poder establecer comparaciones que reafirmen los conceptos que quiero destacar. De este modo, la investigación me lleva a reconocer como desde Aristóteles la metáfora es fundamental a la hora de comprender la relación del hombre con la realidad, y cómo vive a través de las metáforas las experiencias cotidianas. Aún siendo la definición aristotélica de la metáfora de carácter nominal ya reconoce en ella su poder creativo y su importancia en los procesos cognitivos del hombre.

También es necesario tener presente que, después de Aristóteles, el papel fundamental de la metáfora en la construcción del lenguaje no es reconocido durante siglos. La definición aristotélica es sesgada y toman fuerza las definiciones que rechazan su presencia las áreas del conocimiento y la relegan al terreno de la poética, y como tal, la señalan como un obstáculo para alcanzar la verdad. Aunque esos mismos detractores recurren a ella para poder explicar sus propias teorías.

Para comprender ese valor de la metáfora era necesario que la estudiara como algo más que un cambio de sentido o de nombre. Que fuera más allá de la definición nominal de Aristóteles, que la reducía a una palabra, para poder llegar en la investigación a un concepto mucho más amplio. De

este modo, realizando un salto en el tiempo, llego Nietzsche y a su afirmación de que todo el lenguaje es metafórico. Como punto de encuentro entre los dos autores está el proceso creador del hombre, en que ambos dan también indicios del valor cognitivo de la metáfora al señalar el modo en que el hombre conoce y define su entorno a partir de metáforas. En especial, Nietzsche hace referencia al modo en que el hombre construye metáforas instintivamente creando los conceptos en los que basará lenguaje y pensamiento. Pero sin duda, su aportación más importante para esta investigación es la definición de la *escala metafórica* que, reconociendo que todo el lenguaje es un entramado de metáforas que el hombre las ha olvidado como tal, permite identificar una expresión tanto en un sentido literal como en un sentido metafórico según el uso o función que se le dé a esa expresión. Esto significa que si el uso que dado al enunciado es, por ejemplo, en un manual técnico será entendida literalmente y, por el contrario, si forma parte de un texto literario la expresión podrá ser interpretada en un sentido metafórico.

Aunque la aportación de Nietzsche es muy valiosa deja la definición de metáfora en un sentido muy amplio que, teniendo en cuenta el paralelo necesario para establecer las conexiones con los términos planteados en la definición de imagen fotográfica, llevarían a la conclusión que toda la fotografía es metafórica. Una afirmación muy arriesgada y extrema que se aleja de los objetivos de esta investigación. Por lo tanto, tomo las ideas claves para poder continuar con los autores que siguen el camino del enunciado metafórico y sus posibilidades. Es así como continúo con el análisis de las definiciones de Ivor Richards, que no sólo da una valoración positiva de la metáfora, constituida como expresión metafórica, sino que en esa constitución ofrece una nueva y fundamental terminología así como ideas claves para los planteamientos que le siguieron:

- La frase es una unidad, un organismo vivo conformado por palabras que no pueden separarse, que dependen e interactúan entre sí.
- La jerarquía en la oración se invierte y la palabra queda subordinada a la frase, pero sin perder su identidad.
- Un discurso está construido por partes a partir de enunciados vivos, y su vínculo es definido como *la inter-animación de las palabras*.
- En el enunciado metafórico interactúan dos ideas simultáneas. A las cuales define como “*tenor*” y “*vehículo*”, siendo “*tenor*” la idea oculta y latente, y “*vehículo*” el signo que prima sobre la primera.

- Su definición de la “*teoría contextual de significación*” determina si un enunciado es metafórico o literal dependiendo de la interacción de las ideas y contextos presentes en él.

Las definiciones de Richards son muy valiosas pero no concluyentes, debido a que deja vacíos importantes en su definición respecto los mecanismos para distinguir entre uno u otro enunciado. Por lo que, las aportaciones de Max Black que toman el relevo de las aportaciones de Richards son esenciales para esta investigación, no sólo por la revolución que provoca el estudio que realiza de las diferentes teorías que existen entorno a la metáfora sino por los siguientes aportes:

Los componentes del enunciado metafórico son el *foco* y el *marco*. A partir de ellos es posible ver a la metáfora como ideas y contextos presentes simultáneamente en un enunciado y que interactúan por el detonante que se encuentra *focalizado* en una palabra.

- La metáfora para Black, desde su propuesta del *enfoque interactivo*, funciona como un filtro a través del cual se destacan y ocultan cualidades de los términos que se relacionan. Estas cualidades responden no a su definición lexical sino a su significado fruto del sistema de tópicos al que el lector asocia cada término. Un *sistema de lugares comunes asociados* que aportan ideas que son comunes a un contexto y que orientan el significado de la palabra que es el *foco* y funciona como detonante.

Para esta investigación la metáfora es más que un enunciado. Los términos antes mencionados son piezas de un rompecabezas que poco a poco va tomando forma. La expresión metafórica da claves a la investigación, el funcionamiento del detonante que activa la metáfora a partir del *foco* del enunciado es un elemento crucial. Más aún, teniendo en cuenta los paralelos establecidos con la imagen fotográfica. Además, una clave importante en las aportaciones de I.A. Richards y Max Black radica en que en ambas teorías se pone de manifiesto la trascendencia del contexto sociocultural del lector para interpretar la metáfora, así como sus sistema conceptual al indicar la referencia del sistema de lugares comunes y tópicos asociados a la palabra en la que se encuentra *focalizada* la metáfora.

La *interacción*, la *simultaneidad*, el *destacar y ocultar cualidades de conceptos que se conectan*, el *desplazar e interpretar en términos distintos a los propios*, todas características de la metáfora, adquieren una nueva dimensión al ser estudiadas desde la perspectiva de George Lakoff y Mark Johnson. Juntos arriesgan una teoría sobre la metáfora que parte de su interés por comprender cómo funciona y se construye el lenguaje y, por lo tanto, como se experimenta en la vida cotidiana. Su definición se construye sobre dos supuestos:

- Las metáforas impregnan el lenguaje cotidiano creando una compleja red en la que se relacionan, conectan, y están presentes tanto las metáforas nuevas como las metáforas muertas o “fossilizadas”.

- Esta red constituida afecta al sistema conceptual y a la visión que tiene el hombre del mundo que le rodea.

Para Lakoff y Johnson las metáforas son conceptos que agrupan en tres grandes grupos determinados por la experiencia básica del hombre y que, partiendo de ellas se comprenden otras experiencias diferentes. Estos grupos son: *metáforas orientacionales (arriba/abajo)*, *metáforas ontológicas (entidad, substancia o contenedor)* y *metáforas estructurales (la discusión es una guerra)*. Los conceptos metafóricos están condicionados por el contexto cultural y la lengua en los que se desarrollan. Es por esto que se destaca en su investigación y, por lo tanto, en su definición la importancia de *lo cotidiano*. Porque estos conceptos forman parte de la vida de todos los individuos, no están limitados a usos exclusivos de un discurso específico como puede ser el artístico. La metáfora no sólo es parte del lenguaje sino también del pensamiento y la acción. Es así como la metáfora, que es entender y experimentar un concepto en términos de otro, pasa a conformar una estructura que determina el pensamiento, las acciones y, por último, el lenguaje del hombre. Por lo tanto, el lenguaje se estructura metafóricamente y las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles porque son metáforas en el sistema conceptual de la persona.

Las metáforas como estructura hacen posible configurar un concepto al utilizar uno ya estructurado y claramente delineado. Esto se debe a las correlaciones sistemáticas que se establecen dentro de las propias experiencias natu-

rales, y que conllevan construir metáforas dentro de un sistema conceptual personal, posteriormente pasa a formar parte de la estructura interna del sistema cultural en el que vive la persona. Además, el individuo, siguiendo la guía señalada por la coherencia de la metáfora estructural debe ser capaz de distinguir en que momento se destacan aspectos de uno u otro concepto para interpretarlo o vivirlo en uno u otro término. La congruencia de los conceptos metafóricos es fundamental, sin ella no sería posible una clara construcción de las metáforas, lo que significa poder comprender, jerarquizar, conectar y organizar las expresiones y las experiencias que los conforman. Esto se debe también, gracias a que todas estas metáforas pertenecen y se estructuran dentro del sistema conceptual ordinario de la cultura.

5.3. Conclusiones de *Imagen fotográfica*

Al igual que al hablar de metáfora aproximarse a una definición exacta de qué es fotografía supone un reto, debido a las diferentes definiciones que se han dado durante toda su historia que distan mucho de ser homogéneas y comunes. Pero, a diferencia del capítulo de Metáfora, en el que las ideas iban asociadas a su autor, para referirme a la fotografía fue preciso verla como una unidad a la que, para comenzar, era necesario hacer una distinción: no hablar de la fotografía en general; principalmente a causa de lo amplio y confuso del concepto. Por lo que, teniendo en cuenta las conexiones que se plantean más adelante, era más específico hablar de imagen fotográfica y, a partir de ella, comenzar el análisis y definir los terminos propios.

Para llegar a unos criterios comunes no es imprescindible realizar un recorrido histórico de las definiciones de imagen fotográfica y sus diferentes enfoques, pero si lo es reconocer aspectos fundamentales de cómo es entendida la imagen fotográfica y la evolución que tiene en la sociedad. Sin profundizar en los incontables usos y funciones que tiene la imagen fotográfica, parto de principios esenciales como lo es su relación con la realidad. Una relación que, aunque cambia de descripción y es entendida de maneras diferentes mantiene desde su origen una exigencia de veracidad. Aún sabiendo que la imagen y la realidad no son lo mismo, existe entre el observador y la imagen un compromiso tácito que lo lleva a comprenderla como algo real, una prueba de verdad fijada en el papel. Después de este compromiso y de sus interpretaciones surgen otras que varían ese acuerdo según el uso, la función o el contexto de las imágenes fotográficas. Pero siempre manteniendo vigente ese compromiso de veracidad, aun sabiendo que no es aun sabiendo que no lo es, llevando a cabo un aparente un juego de ingenua negación.

Las definiciones de imagen fotográfica que surgen pasada la segunda mitad del siglo XX ofrecen una nueva lectura de la imagen fotografía como consecuencia del cambio que provocaron a principios de ese siglo el estudio de los signos a partir de la Semiótica, desde la mirada de Peirce, y de la Semiología desde la perspectiva de Saussure. Los estudios de estos dos autores evolucionan en el estudio de la fotografía de la mano de dos autores que proponen miradas diferentes. Estos son, siguiendo la línea de Saussure, Roland Barthes y, tomando como referencia los planteamientos de Pierce, Philippe Dubois. Cuatro autores claves para comprender los mecanismos y el discurso propio de la imagen fotográfica en esta investigación.

A través de sus estudios se desarrolla el análisis estructural de la fotografía, que pasa por entender la imagen fotográfica como una representación cultural codificada. En este recorrido se cuestiona en un principio la relación mimética de la imagen fotográfica con la realidad que era tan estrecha en sus inicios, hasta llegar al camino que encuentra el vínculo entre la imagen y la realidad desde lo referencial. Desde modo aparecen términos como huella, rastro o indicio de una realidad para comprender lo que es en sí una imagen fotográfica.

Aunque las definiciones a partir del signo se aproximan a un lenguaje propio de la fotografía, estas definiciones no se trasladan del todo al lenguaje ordinario. Estas definiciones proporcionan a la investigación una terminología precisa que permite identificar con nitidez los puntos desde los que se disponen los puntos de conexión. Pero al no ser parte del sistema conceptual común no trascienden a del todo a la constitución de metáforas estructurales. Aún existiendo estas teorías, existen conceptos que permanecen inalterables porque nacen de la experiencia que tiene el hombre con la imagen fotográfica, a la que sigue acercándose cándidamente, confiando en el pacto tácito que existe entre ellos y que la convierte en prueba fehaciente de la realidad y, como prueba, es también testigo del paso del tiempo, para ser reconocida como salvaguarda de la memoria.

Más allá de cualquier codificación, la imagen fotografía y el hombre –ya sea como creador o como observador– tienen una estrecha relación, que se refleja en las diferentes maneras en que el hombre actúa frente a ella,

como la observa, como la conserva, como la expone, como la construye o la destruye también. La necesidad de comprenderla lleva a la búsqueda de un lenguaje propio de la fotografía. Una búsqueda que se ve influenciada por diferentes corrientes de pensamiento que determinan los elementos que la componen y cómo se relacionan. En ese sentido, las aportaciones de Barthes son fundamentales. Aunque estén limitadas por la paradoja que supone su definición del discurso de la imagen en la que reconoce en ella la convivencia simultánea de dos mensajes el primero sin código alguno, que es el mensaje denotado; y, el segundo, el mensaje connotado que está dispuesto por los códigos socioculturales. Aunque estas definiciones no son adoptadas como tales en esta investigación, principalmente por no tener un interés por encontrar un sistema de codificación propio de la fotografía, para esta investigación sí son relevantes:

- La identificación de los dos mensajes presentes como ideas simultáneas.
- El reconocimiento de aspectos determinantes y específicos de cada uno de ellos, unos inmutables y otros definidos por la sociedad, la cultura en la que se encuentran inmersos tanto la imagen como el observador.

Tomado como referencia a Barthes, se mantiene de alguna manera en sistema que he propuesto la dicotomía conformada por los aspectos denotados y connotados. En los aspectos denotados se reconoce el valor único y original de la imagen fotográfica, sin recuerdo alguno de la relación mimética de la fotografía con la realidad, e identificando en esos valores únicos el procedimiento fotográfico –sin importar que este sea analógico o digital–, acercando esta definición al planteamiento de Dubois que habla de la fotografía como *huella luminosa*. Los aspectos denotados en esta investigación son:

- Sintaxis de la imagen fotográfica
- La relación entre Campo y Cuadro
- El soporte
- La técnica

También en los aspectos connotados se mantiene la referencia bartheana, precisando como aspectos connota-

dos a aquellos que corresponden a los procesos históricos: culturales y sociales. Pero, en estos aspectos, a diferencia de la definición de Barthes, no se indican procesos de connotación, sino que de su definición general se rescata el factor sociocultural determinante para la interpretación de las imágenes fotográficas. Los aspectos connotados toman una mayor importancia en el momento en que el observador se acerca a la imagen, pero están presentes también en el momento de captarla, de crearla, presentes en el instante del acto fotográfico. Los aspectos que señalo como connotados son los siguientes:

- El contexto
- La mirada

Los aspectos connotados y denotados están estrechamente vinculados y pueden ser aislados completamente. Aquellos aspectos que permanecen invariables en un objeto fotográfico con un soporte específico, una técnica determinada conllevan elementos que pueden variar la interpretación de la imagen. No es lo mismo una imagen fotográfica sacada de un fotomatón a un daguerrotipo, aunque en ambas haya esté el rostro de una persona. La técnica y el soporte van implícitamente asociados a procesos históricos y culturales. Así como el lugar donde esté presente la imagen, que puede parecer invariable pero que al ser, por ejemplo, una exposición fotográfica o un medio de comunicación cambia por completo la lectura que se tiene de la misma fotografía. Estas diferencias, nada sutiles, pueden comprometer incluso el compromiso de veracidad tácito que se mencionaba antes, dado que el contexto establece un comportamiento frente a la imagen que puede cuestionarla en algunos casos y darla por verdad rotunda en otros.

Fuera de su búsqueda para establecer un lenguaje y un discurso propio de la fotografía que pudiera ser codificado, Barthes hace también una reflexión muy íntima de su relación con la fotografía. Una relación no como posible creador de imágenes, sino como espectador y, en algunos casos, como objeto fotografiado. Aunque él toma como principio la relación analógica de la fotografía con la realidad, este principio no permite al discurso alcanzar una autonomía, al verse atado siempre a su compromiso de representar la realidad como un vínculo directo con el

referente. Su definición lleva al extremo la referencialidad en la imagen fotográfica, y toma la posición del espectador que no puede separar de la imagen la presencia del referente. De este modo, para Barthes más allá de los procesos de codificación marcados por los aspectos connotados, para él la imagen es el *mensaje sin código*, es referencialidad pura.

La reflexión de Barthes al ser tan personal es limitante para esta investigación. Los paralelos que se proponen toman forma a partir de las conexiones que van consolidando esta estructura y el nexo no pueden estar basado en sólo la percepción individual, si fuera así esto debilitaría la fuerza de la metáfora que existe dentro de un colectivo que comparte un sistema conceptual conformado por los conceptos metafóricos. Aún así, al igual que la dicotomía propuesta Barthes a partir de la cual se definen los aspectos denotados y connotados no se ha asimilado por completo sino que se han tomado como referencia para dar una nueva mirada a estos aspectos orientados a los objetivos planteados desde el inicio, de este modo se reciben también los términos que provienen de su reflexión y experiencia personal de la fotografía. Es así como su definición de *studium* y *punctum*, da a este trabajo dos términos de los que se toman referencia para identificar los elementos que forman parte también de lo que es un concepto metafórico en el campo de la fotografía. Es importante recordar las definiciones de estos términos, especialmente, porque de ellos se da una nueva lectura y un papel muy importante para reconocer los mecanismos y detonantes de la metáfora en la imagen fotográfica:

- El *studium* está definido por los aspectos culturales, lingüísticos, políticos y sociales para la interpretación de la imagen, y que producen en Barthes un interés especial, un gusto que responde a las connotaciones de la imagen, a los aspectos culturales que comparte o que simplemente le atraen para seguir observando la fotografía.

- El *punctum* es un elemento específico, un detalle, que atrae, que sale de la fotografía y se clava al observador. Este elemento forma parte de la imagen y establece una relación directa con el objeto representado, provocando a la vez para el observador una expansión de la imagen.

5.4. Metáfora e imagen fotográfica

Tras el ejercicio de presentar las definiciones provenientes de diferentes corrientes de pensamiento y fijar los criterios bajo los cuales se ha configurado el modo en que se entiende tanto la Metáfora como la Imagen Fotográfica en esta investigación, llega el momento de establecer los parámetros propios de los nexos que los unen. Era necesario para abordar el siguiente paso resolver asuntos fundamentales para no caer en definiciones extremas o con una formulación difusa. Para comenzar, un matiz muy importante es que hablo de *noción* de la imagen fotográfica y de la fotografía, y no de su *definición*. Esta distinción entre ambos términos es esencial para la investigación, la *noción* apunta a la idea que se tiene de algo, al pensamiento, al modo en que es entendido. Entra en el campo de la experiencia, y no es un término rotundo como el acto de definir que fija un significado. La fotografía se experimenta en un amplio espectro de vivencias cotidianas, y es esa experiencia la que marca el modo en que es entendida, las ideas –porque son muchas– de qué es la fotografía, y de que es la imagen fotográfica. Esta experimentación, desde el origen de la fotografía, es de naturaleza metafórica. Incluso, la misma definición etimológica de la fotografía lleva implícita una metáfora: *escribir o dibujar con la luz*. Una definición que, sin duda, es la amalgama de lo que se entiende por fotografía desde cualquier ámbito, sin importar la técnica, el soporte o el contexto en el que esté presente.

En medio del pensamiento racional del siglo XIX las metáforas son el recurso para explicar el nuevo avance, para explicar la posición de sus defensores al igual que la de los detractores. Metáforas fruto del modo en que el hombre se acercaba con una mezcla de asombro, recelo y curiosidad. Las metáforas presentes desde el inicio y todas aquellas que han aparecido después, a medida que la fotografía ha evolucionado y ganado terreno en diferentes

aspectos de la vida del hombre, se han entrelazando y combinando formando una compleja estructura que determina cómo es entendida la fotografía pero de la que no se tiene conciencia aparente. De este modo, la estructura conformada por los conceptos metafóricos precisa la noción de la fotografía, la cual podrá variar según las cualidades que se destaquen y las que se oculten según las circunstancias en la que encuentre. De este modo, la noción de fotografía e afecta al discurso en torno a la imagen así como al discurso que hay dentro de ella.

Con el fin de aportar una base más sólida al reconocimiento la noción de imagen fotográfica a partir de la metáfora identifico antecedentes que señalen de algún modo esta relación entre ellas, y más específicamente a los conceptos metafóricos que han trascendido a otros campos de investigación como es el psicoanálisis. En este campo destaco las *metáforas fotográficas* de Sigmund Freud, las cuales pertenecen a un contexto sociocultural en el cual la fotografía forma parte del sistema conceptual y no se requiere trasladarla a otros términos para explicarla sino, por el contrario, sus términos propios son la herramienta para dar a conocer y comprender nuevas ideas. De es modo, Freud explica algunos de sus términos utilizando dos conceptos metafóricos –reconociéndolos como tal–, los cuales son:

-El primero de ellos es el sistema “Percepción de Conciencia” al referirse a él como el *aparato* psíquico en términos de *aparato fotográfico* que abarca diferentes niveles de interacción, haciendo referencia al aparato como contenedor por el que la luz atraviesa y sufre una transformación, pero también a las partes que lo conforman, como el lente o el obturador.

- El segundo término se hace referencia al inconsciente y la interacción se genera con los aspectos fotoquímicos de a fotografía, especialmente con la reacción de los soportes en el proceso de revelado.

Ambas metáforas fotográficas, como muchas de sus definiciones, trascendieron al lenguaje ordinario, sumándose al sistema conceptual y, por lo que pasaron de ser modos de explicar los mecanismos del inconsciente y los procesos que lleva a cabo en las diferentes fases del proceso

psíquico, para ser la manera de entenderse a si mismo. De este modo, aquél que tiene dentro de su sistema conceptual las definiciones de Freud puede reconocerse, experimentar sus procesos personales de conciencia bajo esos parámetros sin haber estado en un laboratorio, o sin conocer cuál es el procedimiento que sucede dentro de la cámara o en el revelado mismo.

Estas definiciones de Freud son sólo un ejemplo del proceso cognitivo que se lleva a cabo gracias a las estructuras metafóricas. El hombre necesita de ellas para explicar, comprender, crear y experimentar tanto el mundo que le rodea como su mundo interior. Los conceptos metafóricos que nacen con la fotografía enriquecen los procesos cognitivos. Las imágenes fotográficas están presentes en prácticamente todos los ámbitos de la vida del hombre moderno. Desde sus vínculos afectivos y sociales, pasando por la información y la educación, hasta el entretenimiento.

5.5. La imagen fotográfica como concepto metafórico

La relación entre imagen fotográfica y metáfora es aún más estrecha, y va más allá de las conexiones que se puedan establecer con otros términos ajenos a la fotografía. La imagen fotográfica como tal está estructurada metafóricamente. Para verlo con más claridad es necesario reparar de nuevo en el concepto metafórico, en el enunciado, que precede y conforma la estructura. La metáfora no sólo es conexión, es desplazamiento también. Un *desplazamiento* que parte de a la definición indicial de Peirce aplicada por Philippe Dubois, en la cual la realidad es entendida en un término, en un plano semántico, y se *desplaza* otro diferente, el cual es la imagen fotográfica dejando de este modo su *huella*. Rosalind Krauss ante la imposibilidad de llegar a una definición absoluta de la fotografía y de su historia, aboga por una teoría de *desviaciones*, es decir, de desplazamientos discursivos de la fotografía, que desarrolla a partir del objeto fotográfico, que a su vez parte de la terminología de Pierce.

Reconocer que la estructura interna de la imagen fotográfica es metafórica, y que este reconocimiento plantea una nueva forma de entender la relación del hombre con la fotografía es una de las conclusiones más importantes a la que he llegado. Principalmente, porque la investigación no es una identificación de las metáforas que existen en torno a ella o que nacen de ella sino es una búsqueda para comprender los mecanismos propios y las posibilidades de la fotografía, desde su naturaleza misma, abarcando los diferentes niveles de complejidad que puede alcanzar tomando de la metáfora las claves para lograrlo. Antes de abordar las conexiones a las que he llegado en cuanto a terminología, es necesario exponer una cualidad de la imagen fotográfica y el modo en que es interpretada. Entendida como enunciado, la imagen fotográfica es una unidad, un organismo vivo, cuyas partes puedes ser identificadas

pero no aisladas. Como enunciado, la imagen puede ser comprendida tanto en un sentido literal como en un sentido metafórico. Esta afirmación tiene su raíz en las aportaciones de Nietzsche y se hace más fuerte con Black. De algún modo, esta afirmación se acerca a la tesis de Nietzsche con la que sostiene que el lenguaje es metafórico y que, por consiguiente, permitiría declarar que todas las fotografías son metáforas. Algo que de cierto modo es así, pero con una puntualización: la imagen fotográfica por el modo en que establece las conexiones, e interactúa con el referente y con el observador es de naturaleza metafórica, pero su interpretación como tal, al igual que un enunciado, puede ser entendida en un sentido literal o en un sentido metafórico. Con la fotografía pasa lo mismo y según el contexto en el que está presente, el uso que se le da y su función, puede ser interpretada en uno u otro sentido. Esta interpretación puede variar, y una imagen fotográfica que en un momento era literal puede pasar en otro a ser metafórica y viceversa. Este proceso se enmarca dentro de la definición de escala metafórica propuesta por Nietzsche y ampliada con *teoría contextual de la significación* dada por I.A. Richards. Al igual que en el enunciado metafórico interactúan simultáneamente dos ideas, en la imagen fotográfica se encuentra la existencia simultánea de los mensajes denotado y connotado propuestos por Barthes. Estos dos amplios aspectos, a partir de las definiciones de interacción y de escala metafórica, se elevan a otro nivel en el que son determinantes a la hora de orientar hacia una lectura literal de la imagen, ubicándola en ese extremo, o, por el contrario, orientarla en el sentido opuesto dando como resultado una lectura metafórica. De este modo la imagen fotográfica establece conexiones entre la realidad y el referente, en una transacción entre contextos, interactúan planos de significación diferentes, y según las circunstancias en las que se presentan esta interacción el nivel de la interpretación será literal o metafórica.

Para exponer la imagen fotográfica como enunciado metafórico es necesario señalar también los aspectos que la componen la imagen y soportan esta teoría, gracias a la identificación de los términos extraídos de las definiciones de metáfora y así como de sus elementos específicos. La terminología dada por Nietzsche, Richards y Black encuentra su nexo en los aspectos propios de la imagen fotográfica, y en especial toman forma las conexiones con algunos de

los términos propuestos por Barthes, a los cuales se les ha dado en esta investigación una nueva interpretación. La correspondencia entre los términos definidos por Black y Barthes radica en la función detonante y conectora tanto del *foco* en el enunciado metafórico como del *punctum* en la imagen fotográfica. El *punctum* provoca con su *punzada* que el observador establezca conexiones inesperadas que están fuera de la fotografía llevándolo a otros niveles de lectura, provocando la expansión de la imagen. También activa la imaginación del observador, dirige su interpretación de la imagen definiendo su lugar en la escala metafórica. El *punctum* como el *foco* recibe el peso de la metáfora y no puede ser extraído de su contexto visual, dado que depende de la interacción con los otros elementos que la conforman. Por otra parte, *marco* y *studium* no son equivalentes, cada uno tiene características y vínculos diferentes que no se corresponden. El *marco* de la imagen fotográfica entendida en como enunciado metafórico esta constituido por todos los elementos inmutables que acompañan al *punctum* y con los cuales interactúa, y que parten desde la composición, la técnica hasta el soporte en el que ha sido fijada. Al *studium* pertenecen los aspectos connotados de la imagen fotográfica: mirada y contexto. Los tres componentes funcionan de la siguiente manera:

- El *punctum*, detonante de la interacción.
- El *marco* completa el enunciado metafórico que es la imagen fotográfica.
- El *studium*, a partir de las interacción, establece conexiones entre los contextos, señalando también los aspectos relevantes del contexto del observador con los cuales se establecen los nexos con la imagen fotográfica.

Pero, los elementos internos que componen la imagen no son los únicos que pueden detonar la metáfora. Barthes hablaba que el texto que acompaña la imagen puede *anclar* su interpretación o llevarla, funcionando como *relevo*, a una lectura diferente. Este ejercicio señala a la palabra como una pieza clave para ubicar a la imagen dentro de la escala metafórica. Tras analizar la relación de la palabra con la imagen fotográfica establezco en la investigación cuatro niveles de relación que estructuran la metáfora de maneras diferentes:

- La palabra como forma parte de la imagen de forma aparentemente intencionada.
- La palabra intencional dentro de la imagen
- La palabra que da nombre a la imagen. (El título)
- El pie de foto

La noción metafórica de la imagen fotografía amplía el espectro para su comprensión y estudio. Propone un nuevo escenario en el que ya no es necesaria una codificación ni un debate sobre lo que es o dejado de ser, para poder explotar la riqueza que ofrece al reconocer todas las nuevas posibilidades que ofrecen estos términos a partir de su sentido metafórico. Además, reconoce la validez de su presencia en los procesos cognitivos, tanto si la imagen es entendida de forma literal o en un sentido metafórico.

5.6. Metáforas estructurales en la imagen fotográfica

Una vez señalada la naturaleza de la noción de fotografía a partir de la estructura del enunciado metafórico, y de señalar algunos de los antecedentes que permitían llegar a esa conclusión, es posible pasar a las conclusiones que muestran el alcance del segundo objetivo de esta investigación. Este objetivo es establecer el modo que está estructurada metafóricamente fotografía, pero no desde el enunciado metafórico sino desde los conceptos metafóricos que forman parte de las metáforas estructurales propias de a fotografía y, por consiguiente, cómo estas estructuras, al conformar el sistema conceptual de individuo, determinan la creación, la observación y la interpretación de las imágenes fotográficas.

La fotografía presenta una interesante dualidad con respecto a la metáfora. En ella conviven dos niveles compleja relación entre la fotografía y la metáfora. Por una parte, los mecanismos que permiten interpretar y comprender una imagen fotográfica son de naturaleza metafórica –como ya se ha visto antes–. Por otra parte, el segundo nivel podría ser más evidente porque parte de las metáforas que han sido parte de las definiciones que se dieron en el origen de la fotografía y posteriormente de las metáforas, como las utilizadas por Freud, para explicar conceptos ajenos a la fotografía pero utilizando los términos que a ella pertenecen. Pero estas metáforas son sólo la punta del iceberg, la parte visible de la compleja estructura que determina los diferentes nexos que vinculan al hombre con la imagen fotográfica. Las metáforas estructurales fotográficas al igual que las demás metáforas estructurales, están conformadas por conceptos metafóricos que, a su vez, son fruto de las experiencias del hombre. De este modo, todas las acciones cotidianas que se llevan a cabo a partir de una imagen fotográfica, desde la toma, la observación, el descubrimiento, la interpretación, la exposición, la difusión, la destrucción,

la contemplación, hasta la conservación y el archivo, gestos ordinarios que se realizan con y a partir de la fotografía, como acto fotográfico o como imagen fotográfica, forman parte de la construcción de conceptos metafóricos que pasan a los procesos del sistema conceptual del hombre. Una construcción que abarca a todos los ámbitos de la experiencia del hombre, y que por la misma diversidad de usos y funciones, así como de su presencia en contextos de la más amplia índole dan a los conceptos metafóricos fotográficos y a las metáforas estructurales a las que pertenecen una riqueza y complejidad especial, que trasciende a su vigencia en el sistema conceptual.

El papel de la fotografía en la vida cotidiana del hombre llega a sus fibras más profundas porque ha dado, desde su aparición, claves para resolver incógnitas y búsquedas ancestrales, que van desde necesidad por llegar a verdades absolutas, a querer atrapar la realidad, hasta poder ir más allá de sus sentido, deteniendo y fragmentando el tiempo y el espacio. Estas habilidades especiales de la fotografía son resultado del principio instintivo del hombre por crear metáforas, una acción plena de creatividad e imaginación a través de la cual conoce y se apropia de su entorno. De este modo combina la experiencia de la fotografía con los impulsos, las sensaciones y las percepciones que se tienen de la realidad. En este sentido las aportaciones de Lakoff y Johnson son determinantes. Sus definiciones de metáforas estructurales y de como éstas forman parte del sistema conceptual son fundamentales para alcanzar el segundo objetivo de mi investigación. Así como para identificar la dualidad de la imagen fotográfica como concepto metafórico. Sus definiciones aportan la luz que permite ver el complejo, y a veces subrepticio, entramado metafórico que es la fotografía. lo llamo subrepticio, porque está al parecer oculto, pero vivo y en movimiento, en contante evolución sin poder percatarse realmente de esos cambios ni de su influencia a causa de lo profundo que se encuentra dentro del sistema conceptual.

En una espiral, la fotografía como concepto se ha constituido metafóricamente, las acciones y experiencias asociadas a ella han seguido una estructuración metafórica y, por lo tanto, los conceptos metafóricos y las metáforas estructurales resultantes forman parte también de la estructuración metafórica del lenguaje. No es necesario haber vivido en el

siglo XIX para asociar a las imágenes de la época Victoriana algunos conceptos metafóricos que aún están presentes, así como identificar connotadores socioculturales que, aunque son lejanos mantienen su vigencia conceptual. Al mismo tiempo, el reconocimiento de imágenes de *otra época*, lleva a la creación de otros conceptos metafóricos. Siempre realizando en todos los casos el ejercicio de *destacar y ocultar*, aplicando el filtro de la metáfora para establecer las conexiones, a partir de la interacción. Vale la pena recordar que las metáforas estructurales no abarcan todo el significado del concepto relacionados; sólo interactúan aquellos aspectos relevantes. Los aspectos que no tienen relevancia permanecen ocultos mientras que los que se han destacado dentro del conjunto de tópicos definen la metáfora.

A las circunstancias y experiencias del individuo que pueden variar los aspectos destacados y ocultados por el filtro de la metáfora, se suma el sistema de tópicos asociado a cada término. En la definición de Black esta característica de la interacción es muy importante, y adquiere mayor relevancia en este apartado. Las conexiones que se establecen corresponden en un gran medida a los aspectos que se destacan por los tópicos asociados al término y no a la definición literal del mismo. De este modo, más allá de la técnica empleada para un daguerrotipo, una polaroid o una fotografía captada con un móvil se vincula la imagen a un conjunto de tópicos, y por consiguiente, a factores sociales y culturales que influyen en la interpretación que da el observador de la imagen fotográfica resultante.

La importancia del sistema de tópicos en la construcción de las metáforas pone en evidencia una situación paradójica con respecto al compromiso de veracidad. Los tópicos no son verdades absolutas ni definiciones, son ideas comunes a un colectivo, ideas resultado de una sociedad y una cultura, en contexto específicos. Y, aún sabiendo que no son verdades se asumen como tal, por la fuerza del colectivo, por la costumbre y el aprendizaje, una memoria social. Y la paradoja surge al afirmar que el hombre conoce a través de las metáforas, que aunque no son la realidad, pero si ayudan al hombre a explicar, comprender y construir su realidad y el mundo que le rodea.

La estructura metafórica que es la fotografía es fruto de un complejo y enrevesado entramado de metáforas estruc-

turales a las que pertenecen conceptos metafóricos que, muchas veces, se dicen sin reparar en su naturaleza metafórica. Están tan asumidos, que se asumen como enunciados literales. Como ya he dicho antes, pertenecen al sistema conceptual del hombre y por ello, al ver una fotografía, varios conceptos metafóricos están presentes y orientan el modo en que el observador construye o entiende la imagen fotográfica. De nuevo, destacando y ocultando unos u otros según las circunstancias en que esté presente. Algunos de estos conceptos, presentados como enunciados, son los siguientes:

- La fotografía detiene el tiempo
- La fotografía es un instante congelado
- La fotografía es testigo de lo ocurrido
- Las fotografías hablan
- Los recuerdos familiares están el álbum de fotos
- La fotografía es una ventana
- Capturó el momento con su cámara
- Con su fotografía capto la esencia de lo sucedido
- La fotografía es un arma
- La fotografía es una huella
- La fotografía es prueba
- El archivo fotográfico guarda la memoria
- La fotografía la miraba fijamente
- La fotografía es un fragmento de la realidad
- La fotografía ve lo que al ojo se le escapa
- La fotografía evoca al pasado
- Las fotografías pueden ser leídas

Cuando comencé a identificar y a analizar de las metáforas estructurales propias de la fotografía, pensé en exponer todos los análisis. Pero, teniendo en cuenta el entramado que es este entramado, y como el riesgo de caer en un absolutismo de la metáfora en la fotografía opté por presentar en esta investigación sólo una, pero sin duda la más intrigante y compleja: *la metáfora estructural de la fotografía a partir del concepto de tiempo*. Dentro del sistema conceptual los conceptos de tiempo y espacio son sin duda los dos más complejos y difíciles de explicar sin recurrir a las metáforas. En esta investigación tomé la decisión por la fuerza que tiene el concepto del concepto del tiempo, especialmente por las implicaciones que ha tenido este concepto en la evolución de la fotografía. Aún así, el concepto de espacio se estudia de soslayo, especialmente

por la influencia que tiene tanto en le concepto de tiempo su definición.

A partir del análisis que Lakoff y Johnson de la metáfora estructural del tiempo realizo el análisis de seis conceptos metafóricos que forman parte del sistema metafóricos que es el tiempo en la fotografía. Estos son los conceptos analizados:

- La fotografía es instante
- La fotografía detiene el tiempo
- Fotografía y secuencia
- La fotografía es pasado
- La fotografía es memoria / La fotografía es recuerdo

El hombre ha necesitado de las metáforas para poder entender y explicar el tiempo, el cual no está dentro del sistema conceptual en términos propios, sino que, por el contrario, ha sido necesario recurrir a metáforas y metonimias para su conceptualización. Partiendo de los tres conceptos que según, Lakoff y Johnson, el hombre conceptualiza el tiempo: *espacio, movimiento y sucesos*, establezco los parámetros para el estudio de los conceptos metafóricos de tiempo que determinan de forma casi imperceptible el modo en que el hombre interpreta unas u otras fotografías. Por una parte, el tener un recuento de los acontecimientos en un orden secuencial permite explicar el tiempo como algo que ha sucedido, antes, durante o después de un referente. Esta secuencia lleva a establecer al tiempo en un orden de pasado, presente y futuro. Vale la pena recordar que todos estos conceptos son fruto de la experiencia, el hombre ha experimentado esos acontecimientos en ese orden, por lo tanto ha experimentado el tiempo. Un tiempo que además de mueve, avanza o retrocede dentro de esa secuencia de eventos. Además, el tiempo, partiendo de estos sucesos ocupa un espacio, es materia, y puede ser también un contenedor. El observador se ubica espacialmente también con el tiempo, definiendo una metáfora orientacional a partir de la cual el presente es el lugar donde se ubica el observador, y el futuro se encuentra delante y el pasado a sus espaldas. El tiempo se mueve dentro del espacio, tiene dirección y velocidad y, además, con el tiempo los objetos también se mueven, manteniendo fijo al observador. El movimiento metafórico del tiempo se reconoce también a través del

desplazamiento de los objetos en el espacio, de este modo, se acercan, se detienen o se alejan del observador.

La fotografía permite al observador manipular el tiempo como si fuera materia que se puede detener, cortar, fragmentar, conservar, diseccionar o congelar, por sólo nombrar algunas de las posibles acciones que son en realidad conceptos metafóricos. Esta variedad de posibilidades permite afirmar también que la metáfora estructural de la fotografía a partir del concepto de tiempo no puede ser definido en un sólo sentido. Más aún, teniendo en cuenta fundamenta en la experiencia cotidiana que tiene el hombre del tiempo en su entorno inmediato, en su contexto, y trasciende su sistema conceptual y como ya se ha mencionado antes, a su lenguaje.

5.7. Alcances de la investigación

Una vez hecho el recorrido por esta investigación y sus conclusiones sólo queda pensar cuáles son los posibles alcances que pueden tener los términos que e ido proponiendo. Algunos, como se ha visto, son una nueva lectura de términos dados y otros una nueva aportación a partir de los estudios elaborados. Confío en que los términos y los conceptos expuestos en esta tesis puedan ser de utilidad a otros investigadores interesados en análisis e interpretación de la imagen fotográfica. Principalmente la noción metafórica de la imagen y los aspectos que la determinan su estructura interna y si interacción. Así como son el reconocimiento de la escala metafórica para identificar en qué estado de interpretación se encuentra según los distintos factores que pueden orientar a la imagen fotográfica hacia uno u otro extremo de la escala. Entre los factores se destacan, el contexto, el uso y la función asignados, el texto que la acompaña y, sin duda, los más importantes el *punctum*, el marco y el *studium*, según han sido explicados en esta investigación.

Por otra parte, el estudio de las metáforas estructurales fotográficas al mismo tiempo que ofrecen unos criterios de investigación abren la posibilidad de abordar el análisis de los conceptos metafóricos que parten de la fotografía o que condicionan su interpretación y forman parte del sistema conceptual. En esta investigación la metáfora estructural del *tiempo* orienta el estudio de los conceptos metafóricos propios de la fotografía, peor podría abordarse el estudio de las metáforas estructurales de *espacio* tratadas de soslayo, o las metáforas estructurales que determinan el acto fotográfico, que trascienden a la postura corporal que se adquiere tanto para fotografiar como para ser fotografiado. En el caso del fotógrafo, por ejemplo, la fotografía arma o la fotografía testigo. En el caso del fotografiado, las metáforas que pueden provocar el gusto o el rechazo por que su imagen sea captada por una imagen fotográfica –un factor

cercano a la comprensión y a la divulgación de la identidad del individuo.

El factor de la experiencia, el contexto, las circunstancias del observador y del creador de las imágenes fotográficas son determinantes en la construcción de las metáforas estructurales. En este aspecto, la experiencia sensorial tiene un papel destacado. La imagen fotográfica pueda variar de soporte y de técnica, el objeto fotográfico no sólo atañe al sentido de la vista. La respuesta de los otros sentidos también influyen en la interpretación. El olor del soporte, el tipo de papel, las dimensiones o la textura pueden variar la lectura que se da a la imagen fotográfica. Incluso el ser testigo del proceso fotoquímico. Sin duda no es lo mismo ver una polaroid simulada por una aplicación de un móvil y pasada a la pantalla del ordenador, que ver una polaroid de Guy Bourdin, a tomarla directamente y ver cómo se revela lentamente en las manos.

Es apasionante pensar en esta constante evolución de la imagen fotográfica, cuál será el desarrollo que tendrán las metáforas que la estructuran y que permiten que sea posible reconocer una naturaleza común en un daguerrotipo, en una imagen captada por un escáner, o por una réflex de 35 mm, o, reconocerla en una imagen tomada por una *webcam*. Sin duda, después de esta investigación, está claro que nexos no es sólo *la huella de la luz*.

Bibliografía

Bibliografía

1. Metáfora – Semiología - Lenguaje - Sociología

2. Imagen - Fotografía

3. Recursos electrónicos

1. Metáfora – Semiología - Lenguaje - Sociología

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Retórica. Trad. de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.

La semiología. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.

BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.

BLACK, Max. *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos, 1967.

El laberinto del lenguaje. Caracas: Monte Avila, 1969.

BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta, 2003.

BOBES NAVES, María del Carmen. *La metáfora*. Madrid: Gredos, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Cuestiones de sociología*. Tres Cantos: Akal, 2008.

BUSTOS; Eduardo de. *La metáfora: ensayos transdisciplinares*. Madrid: Fondo de Cultura Económica: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000.

CHAMIZO DOMINGUEZ, Pedro José. *Metáfora y conocimiento*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.

- CHOMSKY, Noam. *El lenguaje y el entendimiento*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- CONSTANTE, Alberto. *La metáfora de las cosas: (Nietzsche, Heidegger, Rilke, Freud)*. México: Arlequín: Sigma, 2003.
- CULLER, Jonathan; ET ALII. *Introducción al estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- DIJK, Teun A. van. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós, 1989.
- FABBRICHESI, Rossella; MARIETTI, Susanna. *Semiotics and Philosophy in Charles Sanders Peirce*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006.
- GIBBS, Raymond W. *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Los marcos sociales de la memoria*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2004.
- HAUSMAN, Carl R. *Metaphor and art: interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989.
- HERNANDEZ IGLESIAS, Manuel. *El tercer dogma: interpretación, metáfora e inconmensurabilidad*. Boadilla del Monte (Madrid): A. Machado Libros, 2003.
- JAKOBSON, Roman. *El marco del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- KEBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La Connotación*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1983.
- KÖVECES, Zoltán. *Metaphor: a practical introduction*. New York: Oxford University Press, 2002.

Metaphor and emotion: language, culture, and body in human feeling. Cambridge; New York: Cambridge University Press; Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2000.

Metaphor in culture: universality and variation. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005.

LAKOFF, George. *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind.* Chicago: University of Chicago, 1990.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana.* Madrid: Cátedra, 2001.

Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought. New York: Basic Books, 1999.

LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia.* Madrid: Cátedra, 1990.

LIZCANO, Emmánuel, *Metáforas que nos piensan: Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones.* Madrid: Ediciones bajo cero: Traficantes de Sueños, 2006.

LÓPEZ MORALES, Humberto. *Sociolingüística.* Madrid: Gredos, 2004.

LOTMAN, Yuri M. *Semiótica de la cultura.* Madrid: Cátedra, 1990.

MONTESPERELLI, Paolo. *Sociología de la memoria.* Buenos Aires: Nueva Versión, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Antología.* Barcelona: Península, 2003.

Más allá del bien y del mal. Madrid: Alianza, 1984.

Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Madrid: Tecnos, 1990.

- OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.
- OTAL CAMPO, José Luis; NAVARRO I FERRANDO, Ignasi; BELLÉS FORTUÑO, Begoña (eds.). *Cognitive and discourse approaches to metaphor and metonymy*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2005.
- PARENTE, Diego. *Márgenes del lenguaje: metáfora y conocimiento*. Buenos Aires: Suárez, 2002.
- PESSOA, Fernando. *El libro del desasosiego*. Madrid: Seix Barral, 1993.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad: Trotta, 2001.
- RITCHIE, L. David. *Context and connection in metaphor*. Houndmills (Hampshire): Palgrave MacMillan, 2006.
- SAMANIEGO FERNÁNDEZ, Eva. *La traducción de la metáfora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996.
- SPERBER, Dan. *La relevancia : comunicación y procesos cognitivos* / Dan Sperber y Deirdre Wilson. Madrid, Visor. 1994.
- STEFANO, Mariana di (coord.). *Metáforas en uso*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- TRUJILLO SÁEZ, Fernando. “La teoría de la relevancia como base para una nueva interpretación de la comunicación”, en *Eúphoros*, 3, pp. 221-232.
- VEGA RODRIGUEZ, Margarita. *Aristóteles y la metáfora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004.
- YÜ, Ning. *The contemporary theory of metaphor: a perspective from Chinese*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Pub, 1998.

2. Imagen - Fotografía

- ALFRED Stieglitz: *Camera work, the complete illustrations, 1903-1917*. Koln: Taschen, 2008.
- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.
- AZÚA, Félix, *Cortocircuitos: imágenes mudas*. Madrid, Abada, 2004.
- BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.
- Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós Ibérica: 1992.
- BELLATIN, Mario. *Demerol: sin fecha de caducidad*. México: RM: Galería López Quiroga; Los Ángeles: Rosegallery, 2008.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid; Buenos Aires: Katz, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- BERGER, John, *Otra manera de contar / John Berger, Jean Mohr ; con la ayuda de Nicholas Philibert ; traducción, Coro Acarreta, Mestizo A.C, Murcia, 1997.*

- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BRISSET, Demetrio. *Fotos y cultura: usos expresivos de las imágenes fotográficas*. Málaga, Universidad de Málaga. 2002.
- CALABRESE, Omar. *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *¿De quién se trata?: Una retrospectiva de la obra de Henri Cartier-Bresson*. Barcelona: Lunweg: Fundación Henri Cartier-Bresson, 2003.
- CASTELO, Luis, *Del ruido al arte: una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Tres Cantos (Madrid): H. Blume, 2006.
- CATALÀ DOMENECH, Josep M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005.
- CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- COSTA, Joan. *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1977.
- La fotografía: entre la sumisión y la subversión*. Trillas: Sigma, 1991.
- DANTO, Arthur C. *La transfiguración de un lugar común: una filosofía del arte*. Paidós, Barcelona, 2002.
- Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2003.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

- DELGADO-GAL, Álvaro. *Buscando el cero*. Madrid: Taurus, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Boadilla del Monte (Madrid): A. Machado Libros, 2008.
- Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- DONDIS, Donis A.. *La Sintaxis de la Imagen, Introducción al alfabeto Visual*. Barcelona: España, Gustavo Gili, 1976.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- DURAND, Regis. *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- ERWITT, Elliott. *Elliott Erwitt's handbook*. New York: Quantuck Lane Press, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- La cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Ciencia y fricción: fotografía, naturaleza, artificio*. Murcia: Mestizo, 1998.
- Joan Fontcuberta: ensayos sobre la huella*. Madrid: La Fábrica con la colaboración de Obra Social Caja Madrid, 2000.
- Fotografía, conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- Fotografía: crisis de historia*. Barcelona: Actar, 2002.

- FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- ¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? = Do androids dream os cameras?.* Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2008.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- FRIZOT, Michel (ed.). *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998.
- GAUTHIER, Guy. *Veinte Lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1996.
- GOMBRICH, E.H. *Los usos de las imágenes: estudios sobre una función social del arte y la comunicación visual*. Edición Debate, Barcelona 2003
- GOMBRICH, E.H.; HOCHBERG, Julian; BLACK, Max. *Arte, percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer, 1970*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2005.
- GUBERN, Román. *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- HAMILTON, Richard. *Proposiciones*. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Bellaterra, Cerdanyola del Vallès: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2010
- JARQUE, Vicente. *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.
- JIMÉNEZ, Carlos. *Los rostros de la Medusa: estudios sobre la retórica fotográfica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2002.

- JOLY, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.
- MARZAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2009.
- MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010.
- ORTIZ GARCIA, Carmen; SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina; CEA GUTIERREZ, Antonio (eds.). *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- PEREA GONZÁLEZ, Joaquín; MUNÁRRIZ ORTIZ, Jaime; CASTELO SARDINA, Luis. *La imagen fotográfica*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2007.
- PICAUDE, Valérie; ARBAÏZIR, Philippe (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- RAMPÉREZ, Fernando. *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*. Madrid: Dykinson, 2004.
- ROJAS MIX, Miguel. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *El universo de la fotografía: prensa, edición, documentación*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- SILVA, Armando. *Álbum de Familia. La Imagen de Nosotros Mismos*. Bogotá: Norma, 1998.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

Sobre la fotografía. Barcelona: Edhasa, 1996.

SUSPERREGUI, José Manuel. *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2000.

TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

VILLAFANE, Justo; MÍNGUEZ, Norberto. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2006.

VVAA. *HUELLAS de luz: el arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Aldeasa, 2001.

VVAA. *La SUBVERSIÓN de la realidad*: Sala Millares, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, octubre 2001/enero 2002 [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2001.

ZAMORA ÁGUILA, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad Nacional de Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, Universidad del País Vasco, 2007.

3. Recursos electrónicos

DOLRON, Desiree. Web Personal [en línea]. Disponible en: <http://www.desireedolron.com>. [Consulta: 14 de marzo de 2010]

DOMINGO MORATALLA, Tomás. *La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur* [En línea]. Artículo en *Espéculo*, Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html> [Consulta: 17 de noviembre de 2005]

GECK SCHELD, Sabine. *Estudio contrastivo de los campos metafóricos en alemán y español. Una aportación a la semántica cognitiva* [En línea]. Tesis Doctoral de la Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras. 2000. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/estudio-contrastivo-de-los-campos-metaforicos-en-aleman-y-espanol-una-aportacion-a-la-semantica-cognitiva-0/> [Consulta: 3 de septiembre de 2009]

LEGIDO GARCÍA, M^a Victoria. *Muerte de la fotografía referencial: de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva*. [en línea]. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen), leída el 2-02-2001. Disponible en: <http://www.ucm.es/BUCEM/tesis/bba/ucm-t%2024881.pdf> [Consulta: 16 de abril de 2010]

LUX, Loretta. Web Personal [en línea]. Disponible en: <http://www.lorettalux.de>. [Consulta: 2 de julio de 2010]

MACKU, Michal. Web personal [en línea]. Disponible en: <http://www.michal-macku.eu>. [Consulta: 10 de octubre de 2009]

MUNÁRRIZ ORTIZ, Jaime. *La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación* [En línea]. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen), leída el 09-03-2000. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1015801.pdf> [Consulta: 16 de septiembre de 2010]

PARENTE, Diego. *Literalidad, metáfora y cognición. Observaciones críticas sobre la perspectiva y experiencialista de G. Lakoff y Mark Johnson* [En línea]. Artículo en *A partei*. Revista Electrónica de Filosofía, Número 11. 2000. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dimeta2.pdf> [Consulta: 17 de mayo de 2009]

RODRIGUEZ CIDON, Tomás. *Realidad, representación y metáfora en el cine de Eric Rohmer* [en línea]. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, leída el 07-07-2003. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/inf/ucm-t26797.pdf> [Consulta: 16 de septiembre de 2010].

VERSLUIS, Ari; UYTENBROEK, Ellie. Web del *Studio exactitudes* [en línea]. Disponible en: <http://www.exactitudes.com>. [Consulta: 4 de febrero de 2010]

