
La fotografía como texto y como discurso

Author : Omar Calabrese

Date : 5 febrero, 2015

Resumen

Es un lugar común afirmar que la fotografía supone un desafío imposible para la semiótica. Frente a ello, el autor, utilizando los instrumentos de la semiótica estructural de inspiración greimasiana, propone nuevas vías analíticas de acceso al discurso fotográfico. Para ello cuestiona tres *idola fori* de la teoría fotográfica convencional: a) el problema del «parecido» del signo fotográfico con su referente; b) la existencia de un «lenguaje fotográfico específico» y c) la posibilidad de examinar ese supuesto lenguaje mediante la búsqueda e identificación de «unidades mínimas» en los planos de la expresión y del contenido.

Palabras clave

Semiótica, semiótica estructural, fotografía, espacialidad, temporalidad, U. Eco, A. J. Greimas, R. Lindekens

Muchos han sostenido, y siguen sosteniendo, que la semiótica es una disciplina omnívora e imperialista. Omnívora porque «se ocupa de todo», aprovechando que todo es comunicación. Imperialista porque, quizás por idéntica razón, tiende a «conquistar» los territorios de las demás ciencias humanas además de los dominios de las aplicaciones singulares específicas. Pero hay un sector de la producción en el ámbito de los estudios sobre comunicación que ha ofrecido mucha resistencia al análisis semiótico en los últimos 20 años. Se trata de la fotografía, reino transitado por pocos especialistas del lenguaje y que ha permitido que incluso estos últimos alcanzaran resultados dignos de relieve.

Resumamos muy brevemente lo que existe sobre el tema. Como sabemos, la fotografía ha sido considerada tema para el análisis semiótico desde las definiciones de signo elaboradas por Peirce¹. De hecho, Peirce, hablando de las relaciones entre un signo y su Objeto Dinámico, define como *símbolo* todo signo que mantiene una relación convencional con su Objeto, como *índice* todo signo que presenta una conexión física con su Objeto, y como *ícono* todo signo que presenta una relación de semejanza con su Objeto. Ahora bien: Peirce pone ejemplos de todo tipo de signos, y sitúa la fotografía entre los *índices*. Una fotografía sería un *índice* porque está vinculada a su propia «causa» por una especie de contigüidad. La imagen está conectada físicamente con su Objeto, como una especie de huella dejada sobre la película por el objeto fotografiado y de ahí sobre la imagen impresa. Sin embargo, Peirce trata la fotografía también como un *ícono*. Por ejemplo cuando su contenido es un retrato, por el hecho de que éste sea utilizado como exhibición de semejanza con una persona. De todas formas, desde un punto de vista semiótico, más importante parece haber sido la contribución de Roland Barthes, que estudió la fotografía desde sus comienzos como crítico hasta sus últimos trabajos. En 1957, por ejemplo, dedicaba partes de sus *Mythologies*² justamente a este tema: el uso de las fotos en las cubiertas de las revistas (ilustradas), o el papel de la palabra como «anclaje» del sentido vehiculado por la imagen fotográfica. En 1961 escribió un texto teórico sobre el tema, «Le message photographique», en el primer volumen de la que acabaría siendo una de las revistas más importante para las disciplinas sociolingüísticas, *Communications*. En ese texto se ocupaba del análisis del papel de las fotos en los periódicos y en los semanarios, y se subrayaba, como dije antes, la dimensión de

«anclaje» del sentido por la palabra (el término «anclaje» será utilizado sólo en 1964 en el análisis del mensaje publicitario de la pasta Panzani). El «anclaje» consiste en que la fotografía, por su propia naturaleza, no puede expresar significados precisos a causa de su altísima polisemia y por lo tanto sólo las palabras pueden reducir dicha polisemia, significando de verdad. Por esta razón Barthes sostenía que la fotografía puede ser definida como «lenguaje» sólo en sentido metafórico, porque en realidad no funciona en absoluto como un código en el verdadero significado del término. La fotografía, de hecho, está fuertemente «motivada» por la realidad y sólo en un segundo nivel (que Barthes llamaba en ese momento «connotación») se convierte en una especie de lenguaje. Hay que notar que este tipo de reflexión acerca de la antinomia «motivado»/«arbitrario» parece ser el comienzo de un debate en torno a los «signos motivados», es decir, ese tipo de signos cuya forma de la expresión está motivada por la forma del contenido, y esto acabó permitiendo también que se desarrollase el debate acerca de la existencia misma de lenguajes figurativos específicos, como el cine, debate en el que participaron, con posiciones distintas, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Eliseo Verón, Umberto Eco y muchos otros³.

El libro que Barthes dedicó a la fotografía en 1980, *La chambre claire*⁴, no se aleja mucho de esas primeras reflexiones. El autor, por ejemplo, señala la importancia del papel del referente en la producción fotográfica, y subraya la dificultad de una taxonomía del significado de la imagen fotográfica a causa de su *opacidad* significativa. Sin embargo, en este último Barthes hay alguna novedad, como el reconocimiento de tres distintas prácticas vinculadas a la fotografía: a) hacer fotos, b) mirar fotos y c) ser objeto de una foto. Partiendo de estas categorías, Barthes empieza a construir, más que una semiótica, una pragmática de la fotografía. Después de haber diferenciado entre el emisor (Operador), el receptor (Espectador) y el objeto (*Spectrum*), Barthes elige tomar en cuenta solo el punto de vista del receptor y selecciona dos distintas maneras de leer una foto: lo que denomina «*studium*», es decir la parte más codificada del mensaje, y lo que denomina «*punctum*», es decir un elemento no codificado, que el espectador añade a la foto construyendo así, con la lectura, su efecto de sentido.

Un punto de vista muy distinto es el del único autor que ha vinculado explícitamente su nombre a la semiótica de la fotografía, René Lindekens⁵. Lindekens siempre ha creído en la autonomía del lenguaje fotográfico, es decir, en su «especificidad». Ha hecho varios intentos para demostrar su doble o *npla* articulación interna (según la definición de Martinet y de los lingüistas funcionalistas). Así Lindekens ha llegado a formular lo que él llama las «unidades mínimas» de la comunicación fotográfica, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. En un primer nivel, dichas unidades pertenecen al plano de la producción fotográfica, es decir, la cámara, el negativo, el papel, los elementos químicos, etc. Este material «natural» es «iconizado» (es decir, tratado semióticamente) y a partir de ahí se convierte en lenguaje icónico mediante una especie de proceso de agregación de las unidades en niveles cada vez más complejos. Como vemos, Lindekens está estrechamente vinculado a una «micro-semiótica», que proviene de otros ámbitos culturales, como el pensamiento fenomenológico sobre el lenguaje o las ciencias experimentales de la percepción. Pero a todo ello añade también una serie de datos muy diferentes. Intenta fundar, por ejemplo, una teoría del significado fotográfico partiendo de la semántica estructural de Greimas y hasta llega a la formulación de una pragmática de la fotografía⁶.

La alusión a Greimas nos lleva sin embargo a examinar separadamente los trabajos de su escuela, que presentan una perspectiva muy diferente de la imaginada por Lindekens. Partamos pues de una observación general del mismo Greimas, según la cual la pintura, el diseño gráfico, la fotografía y las demás «artes» parecidas no son lenguajes *específicos*, sino expresión de un sistema semiótico que él llama «semiótica plástica»⁷. Greimas asume que dicho sistema es puramente virtual, pero desde el momento en que reconocemos empíricamente determinados ciertos efectos de sentido en los cuadros, en las fotos o en los dibujos, podemos afirmar que se trata de procesos que *realizan* una virtualidad. Todo objeto se presenta como un discurso y puede ser sometido a un análisis discursivo, que describa

las unidades mínimas que lo componen. Por ejemplo: podemos organizar formas y colores según un sistema de oposiciones, encontrando *en acto* la expresión de determinadas categorías (cromáticas, topológicas, eidéticas). Es esta la idea de Hjelmslev, según la cual junto a los sistemas simbólicos, dotados de sistemas mínimos de oposiciones, existen sistemas «semi-simbólicos» que funcionan por categorías y no por signos⁸. La idea de «semióticas semi-simbólicas» ha servido de fundamento a numerosas investigaciones de la escuela greimasiana y, en concreto, –por lo que aquí nos interesa– la de Jean-Marie Floch sobre la fotografía⁹.

Los tres problemas: el referente, lo específico, las unidades y su posible superación

Pido disculpas por la brevedad y el carácter somero en el tratamiento de la bibliografía existente sobre la semiótica de la fotografía, pero el objetivo de este recorrido era llegar rápidamente al meollo del asunto. ¿Por qué la semiótica de la fotografía ha dado hasta ahora resultados no satisfactorios? Creo que la razón hay que buscarla en el hecho de que el debate se ha articulado y detenido en torno a tres falsos problemas: la cuestión de la « semejanza » del signo fotográfico con su referente; la cuestión de la existencia de un « lenguaje fotográfico » específico y la posibilidad de examinar dicho lenguaje mediante una doble o *n-pla* articulación, es decir, la búsqueda de unidades mínimas de expresión y de contenido, como ocurre en el lenguaje verbal.

Debemos liberarnos de estos falsos dilemas. El largo y tormentoso debate sobre el iconismo ha demostrado claramente que la cuestión del referente no es pertinente en el ámbito de las ciencias del lenguaje. ¿Para qué preguntarse si los signos están más o menos motivados por la realidad? Se trata de materia de interés filosófico, no lingüístico. ¿Cambia el funcionamiento del lenguaje el hecho de saber si un significado determinado depende del objeto al cual se refiere? Aun más: poder demostrar que las palabras tienen que ver con las cosas ¿es algo importante para el significado o, más bien, para un problema bien distinto, es decir, si las cosas tienen sentido *per se*? Dos han sido las posturas que han resuelto la cuestión. Por un lado, la posición de Eco¹⁰, quien ha afirmado su indiferencia hacia el problema del referente, por la necesidad de salvar la coherencia del sistema semiótico mediante mecanismos no externos sino internos al mismo. Por el otro, la de Greimas, quien ha establecido la diferencia entre dos semióticas, una primera propiamente dicha (el lenguaje) para la cual no hay necesidad de plantear el problema del referente, y una « semiótica del mundo natural » que evidentemente tiene que ver con la realidad, pero no con la realidad en sí, sino en tanto entendida como construcción cultural; en este segundo sentido, todo lo que elaboramos para « significar el mundo » no es el mundo sino su simulacro para fines comunicativos y de significación, un « mundo semiotizado » por lo sujetos que hablan de él; un mundo que ha sufrido un proceso de « pertinentización » y segmentación para ser inteligible e intercambiable entre los seres humanos; un mundo *transformado* en lenguaje.

Desde este punto de vista, empezamos a vislumbrar también la inutilidad del concepto de « específico ». El sentido es, en efecto, consecuentemente, un solo y único universo, que no puede ser fragmentado en una multiplicidad de universos singulares (la pintura, la arquitectura, la literatura, el cine etc.). Podemos hablar, quizás, de *maneras* distintas de expresarlo según la materia o la sustancia de la expresión que se utiliza. Una vez más, tanto Eco como Greimas¹¹ han hecho el mismo recorrido, aunque siguiendo modalidades contradictorias entre sí. Eco, sustituyendo el concepto de *signo* por el de *función sígnica* (esto es, relaciones variables entre plano de la expresión y plano del contenido) y definiendo una lógica de la producción sígnica y no una tipología de signos. Greimas, pensando en un único y gran organismo, la semántica, que adopta la forma de manifestaciones capaces de articular la expresión de maneras distintas. Lo expuesto nos permite relativizar también el problema de las unidades mínimas. Durante mucho tiempo se ha pensado, basándose en los análisis de los lingüistas, que lo que define el lenguaje –un lenguaje– son las características del lenguaje verbal, o por lo menos el hecho de tener una estructura análoga a la del lenguaje verbal. Más recientemente se ha empezado a ver que perseguir la

analogía con la lengua natural en el caso de ciertas manifestaciones significantes era equívoco. De nuevo, Eco¹² ha apuntado cómo en muchos casos resultaba inútil perseguir el mito de una «microsemiótica de lo visual», mientras era seguramente mucho más productivo empezar a analizar la dimensión visual desde un punto de vista «molar» y no «molecular». La misma concepción greimasiana, aunque sin abandonar el proyecto minimalista, ha seguido, como hemos visto en el apartado anterior, el camino de los «sistemas semi-simbólicos», es decir, sistemas que establecen equivalencias entre el plano de la expresión y el plano del contenido no mediante signos y figuras sino mediante categorías¹³.

Una manera para superar antinomias, paradojas, dificultades teóricas (como las apuntadas hasta ahora) puede ser la de apartar los distintos problemas de «especificidad», «referencialidad», «minimalismo» del lenguaje fotográfico siguiendo la hipótesis teórica siguiente. En primer lugar, más que pensar en la existencia de un «lenguaje fotográfico», habría que plantearse que el lenguaje se expresatambién a través de la fotografía: o bien, dado que existen mecanismos generales de significación, mecanismos que funcionan independientemente de la sustancia de la expresión, su manifestación concreta consistirá en el establecimiento de vínculos específicos por parte de la misma sustancia de la expresión. En otros términos, las eventuales «especificidades» de la fotografía deberán buscarse sólo en un segundo nivel, en el sentido en que la fotografía –por su carácter material– manifiesta las mismas estructuras discursivas que otros lenguajes pero de forma diferente. En un primer nivel, por el contrario, serán importantes justamente las estructuras discursivas realizadas a través de la fotografías. Esto significa, por lo tanto, que mucho más importante que la búsqueda de la especificidad del lenguaje fotográfico es la elaboración de una tipología de discursos, entre los cuales eventualmente habría que señalar los que se desarrollan más «naturalmente» también por medio de las imágenes fotográficas.

Por lo demás, ¿qué es más interesante, definir *qué es en sí* la fotografía en relación con la literatura o el cine o la pintura, o apuntar a lo que tienen en común o a lo que diferencia, por ejemplo, el discurso político elaborado mediante artículos de periódicos o fotos de campañas electorales, o el discurso estético tal cómo se manifiesta en la poesía, en la pintura o en la fotografía?

La cuestión es legítima también desde un punto de vista más general. Desde hace tiempo, en efecto, las diferentes tendencias semióticas han abandonado una perspectiva a menudo definida como «atomista» (las micro-semióticas, sobre todo en el ámbito visual), para enfrentarse más bien al problema de la organización de los *textos*. Un texto, según una definición amplia y general, es una especie de «máquina» semántico-pragmática organizada según ciertos sistemas de coherencia interna. Y aunque en la semiótica contemporánea se han analizado «textos» literarios, nada impide considerar habitualmente también como textos las articulaciones discursivas que no se manifiestan mediante la misma sustancia de la expresión. Con más razón, por lo tanto, en lugar de orientar el análisis semiótico hacia la búsqueda de un hipotético «lenguaje fotográfico», es preferible estudiar el funcionamiento de «textos fotográficos», es decir, de las fotos entendidas como textos.

La doble espacialidad de la fotografía

Empecemos ahora a trazar alguna observación general acerca de cómo investigar la foto como texto. El primer problema es sin duda el de definir sus «límites» textuales, esto es, el conjunto de vínculos materiales que hacen de ella el producto de una operación comunicativa y de significación. Desde este punto de vista, será oportuno volver con atención hacia los elementos (muy distintos entre sí) que constituyen una foto. Es útil recordar, por tanto, que una foto es el producto de un proceso de impresión sobre papel especial de una imagen obtenida sobre una película fotosensible. Pero la foto no es simplemente esa imagen. En este caso, en efecto, sería pertinente para el proceso de significación sólo la representación (o la no representación) de un contenido icónico. Sin embargo, otros factores entran en juego en la producción de la foto. Vamos a intentar hacer un listado, tomando en cuenta la dimensión

productiva:

a) *organización de un material pro-fílmico*. El primer elemento constituyente de la foto es sin duda la manera según la cual se «dispone» (o se pone en escena) un conjunto de objetos del mundo. Siempre existe un trabajo de «dirección» en el hecho de hacer una foto, incluso cuando aparentemente se hacen unas fotos instantáneas o imágenes tomadas de manera intencionadamente azarosa. Se seleccionan partes de la «realidad» por ejemplo, mientras se excluyen otras del encuadre; o se organizan los volúmenes –siempre mediante selección– hasta el límite máximo de la puesta en cuadro, para la cual se eligen cuidadosamente personas y objetos, como en un teatro (en el retrato o en las naturalezas muertas).

b) *organización de la toma*. Entra en juego el segundo elemento: la cámara. En este caso, se toma en cuenta, por un lado, una especie de proyección del material pro-fílmico procedente del visor de la máquina (proyección bidimensional de lo que es tridimensional) y, por el otro, la representación virtual sobre la superficie de la foto (bordes, líneas, encuadre, etc.). Hay que apuntar, además, que a esta fase del proceso pertenece también la elección de un «ojo» enunciador, mediante el punto de vista, y del ángulo de visión elegido y el corte del encuadre. Además, otras características de la cámara influyen en las modalidades de la enunciación: la elección de la luz que permite enfocar o desenfocar la imagen; la elección del tiempo para traducir un movimiento en un instante congelado o en una imagen «movida», etc.

c) *organización de la película*. La fase anterior tiene que ver con este momento: se trata en efecto de lograr que una película fotosensible «reaccione» a determinadas condiciones físicas. Entre las reacciones posibles, algunas se sitúan en el mismo aparato (selección de cierta película, elección del diafragma, etc.). Otras, por lo contrario, pertenecen al tratamiento posterior, el decir, al revelado de la película.

d) *organización de la impresión*. Es en este momento cuando entran en juego dos elementos constitutivos. El primero concierne, en la fase de impresión, a la manera de tratar la profundidad virtual del objeto representado (mayor o menor claridad, tratamiento de las sombras, eliminación de detalles, cambio de encuadre, cambio de enfoque, etc.). El segundo es relativo más bien al tratamiento de la superficie de la foto: el tipo de «grano» mediante la utilización de la ampliadora o la selección del papel; varios tipos de achatamientos; tiempo de impresión mediante la inmersión en ácidos; selección de los formatos y del tipo de ampliación, etc. También en este momento se lleva a cabo una segunda operación de «dirección»: el montaje.

Como ya hemos apuntado, las cuatro fases de la producción «son» fotografía. Pero desde el punto de vista semiótico lo que importa es el objeto del intercambio comunicativo, es decir, la imagen fotográfica final.

En cuanto al objeto, sin embargo, los aspectos de la dimensión productiva tomados en cuenta anteriormente nos dan una idea bastante clara del hecho de que, en sustancia, son dos los elementos importantes para la manifestación del sentido: *uno*, el hecho que la foto expresa un «más allá» del encuadre que hay que considerar como un espacio virtual tridimensional (sea éste afirmado o negado); *dos*, el hecho de que la foto sea una superficie bidimensional, tratada, como tal, artificial y convencionalmente. Empezamos así a entrever que el primer problema para una semiótica de la fotografía es el espacio. La fotografía trabaja, en efecto, sobre una *doble espacialidad*. Por un lado construye un espacio tridimensional ilusorio, por otro trata un espacio bidimensional concreto. Por lo tanto, una foto podrá ser analizada desde un punto de vista espacial señalando los elementos pertinentes a una especie de *dialéctica del espacio*. Llamemos provisionalmente S1 y S2 al espacio de

la profundidad y al de la superficie, y veamos lo que pasa en su articulación. Frente a una foto «realista», por ejemplo, es bastante evidente que S2 queda borrado de alguna manera y escondido en favor de la máxima expresión de S1: esta es la manera privilegiada de conseguir la ilusión referencial. Como confirmación, es suficiente examinar las instrucciones de los manuales para fotógrafos diletantes o los que acompañan cualquier cámara cuando la compramos. Se dan en efecto normas para lograr una representación «normal» de la realidad: cómo calcular la distancia del operador, cómo abrir o cerrar el diafragma en relación con la luz y con el movimiento del objeto. Una segunda y mejor prueba nos llega de la evolución tecnológica de las cámaras para el uso masivo, completamente automáticas en cuanto al cálculo de los parámetros anteriormente citados (con exclusión del encuadre). Esto quiere decir que existe la «normalidad» de una foto, consistente en una construcción *media* de la ilusión referencial. En relación con esta media, toda desviación se convierte en un *error* o en un *efecto estético*. Será un error cuando no es posible ninguna interpretación distinta de la del contenido «realista»; será un efecto estético cuando la desviación de la normalidad pueda ser interpretada con un significado distinto al de la ilusión referencial.

En el polo opuesto están las fotografías llamadas «abstractas», esto es, construidas adrede para negar la referencialidad (o la verosimilitud). En este caso, lo que queda completamente borrado o escondido es el espacio de profundidad a favor del espacio de superficie. S2 es el único espacio del significado y S1 ni siquiera existe. S2 tendrá, entonces, que ser analizado en cuanto superficie rectangular o cuadrada, cuyo límite máximo de neutralización será una superficie completamente blanca o completamente negra, a partir de la cual se articulan formas y colores independientes de toda ilusión referencial. Sin embargo, la mayoría de las fotos que se realizan, obviamente, juega con la dialéctica entre S1 y S2. Esto es, juega con la *conflictividad* entre los dos espacios, que se convierte, de alguna manera, en una conflictividad entre «naturaleza» (o también «naturalidad») de S1 y «artificio» (o también «convencionalidad») de S2, ya que S1 es el espacio más típicamente dedicado a la ilusión, mientras S2 es el espacio más clásicamente pertinente para la intervención técnico-personal del fotógrafo. En determinados casos, dicha conflictividad puede incluso coincidir con un hiato entre un *espacio del enunciado* (S2) y un *espacio de la enunciación* (S1) porque habitualmente el espacio tridimensional ilusorio pertenece al *objeto*, mientras el bidimensional material corresponde al *sujeto* de la acción fotográfica. Se podría decir en efecto que, mientras en el máximo de realismo el espacio, el tiempo y la mano del fotógrafo quedan neutralizados y las «cosas» parecen reproducirse o contarse por sí mismas, en el máximo de abstracción sucede lo contrario, y se pone de relieve, como mínimo, la mano (no siempre el tiempo y el espacio) del sujeto.

Sin embargo, justamente los casos de conflicto entre S1 y S2 nos dan indicaciones también acerca de la manera de tratar los elementos del espacio, para lograr determinados efectos de sentido. Hay, de hecho, lugares en una foto que constituyen de forma casi natural puntos de ruptura entre S1 y S2. Intentemos verlos de manera muy general:

a) *los límites del encuadre*. La línea que delimita la fotografía es un evidente punto crítico. No depende, en efecto, del objeto fotografiado, sino del vínculo material del formato. Los bordes de la foto constituyen por lo tanto un corte convencional. Ahora bien, en relación con este corte tradicional, se pueden producir dos efectos: subrayar el carácter convencional de la foto y buscar justificaciones «realistas» del corte mismo. La principal justificación realista pertenece a la tradición pictórica. La foto es tratada como la pintura en la teoría clásica de la perspectiva: como si fuera una ventana sobre el mundo más acá de la cual estamos situados los que miramos. Los límites de la foto se hacen coincidir por lo tanto con límites virtuales de la observación. La «realidad» fotografiada es una especie de porción motivada de un todo entendido como algo que se extiende más allá de los límites del encuadre. Esto se convierte en el terreno de lo que los lingüistas llaman *implícito no dicho*. Puede haber sin embargo otras justificaciones «realistas», como la de construir de manera paralela a la líneas horizontales y verticales

que delimitan la imagen, pero en el interior del espacio ilusorio representado, de los límites naturales ulteriores, parecidos a bastidores teatrales. En este caso tendremos una verdadera escena cerrada, es decir, un espacio que autoproclama sus propios límites objetivos. En otros casos, el límite convencional de la imagen es justificado con criterios perceptivos. Por ejemplo: la toma de una escena muy oscura hace que se pierdan «realísticamente» los bordes laterales de lo que se encuadra. Sin embargo, se puede jugar también con los límites en el sentido opuesto. Por ejemplo, haciendo que el límite aparezca construido con gesto tajante y voluntario por parte del observador. O que un personaje fotografiado haga gestos que repercuten en la línea de superficie. O se puede por ejemplo intervenir de manera abstracta-decorativa en los bordes como si fueran un marco. A propósito de intervenciones sobre el límite, la más evidente es la que atañe, no ya a la lateralidad de la foto, sino a su frontalidad. En efecto aquí también hay una ruptura: la superficie de la foto es entendida habitualmente como una especie de cristal (el «velo» habría dicho Leonardo) que separa el espacio de quien mira del espacio que se mira. Pero hay maneras para llevar esta separación virtual hasta el punto de crisis. Por ejemplo: se pueden introducir verdaderos contactos entre los dos espacios (más allá y más acá del cristal) mediante primerísimos planos del objeto fotografiado, o por medio de señales gestuales de los personajes representados, o finalmente con el más clásico de los trucos, la mirada a cámara de la persona representada. La mirada a cámara se dirige directamente a quien mira, es decir, pone de manifiesto la presencia del sujeto de la enunciación.

b) *las geometrías internas*. En una foto, como en una pintura, siempre hay geometrías que subyacen al objeto representado. Las «cosas» del mundo poseen volumen y por lo tanto líneas virtuales (los bordes, por ejemplo; o las morfologías internas de las masas). Con mayor razón los objetos resultarán abstractos si son llevados a una superficie, porque la dividen en campos internos de tipo fundamentalmente geométrico. Obviamente, las geometrías de S1 son siempre *también* geometrías de S2. Sólo que si la foto presenta un máximo de realismo, por lo general es difícil que las geometrías de S1 se perciban como geometrías de S2. Lo cual es una verdadera paradoja de la representación: en efecto, como la teoría clásica de la pintura en perspectiva nos vuelve a enseñar, sólo un tratamiento adecuado de las geometrías de S2 puede darnos una representación verdaderamente eficaz de la profundidad de S1. El espacio de superficie presenta en efecto una zona crítica, la que se encuentra en la banda intermedia horizontal. Sólo representando la profundidad por medio de líneas oblicuas y quizás sinuosas se consigue construir el máximo efecto de distancia. La prueba nos llega una vez más de los manuales de fotografía para diletantes, que enseñan a insertar en el encuadre líneas oblicuas y masas verticales en primer plano para dar la idea de proporcionalidad. Hay, sin embargo, muchísimos casos de fotografías en los que se explota al máximo la ambigüedad de la dialéctica entre S1 y S2. Por ejemplo, se puede subrayar, con los medios técnicos más variados, la geometría de algunos bordes de los objetos en tercera dimensión para hacerlos evidentes también en una geometría del plano. O se pueden yuxtaponer masas de manera tal que se conviertan en superficie abstractas mediante el uso de la luz. O también se puede intervenir sobre la función del color (tanto con el blanco y negro como con toda la gama cromática) de manera que la representación parezca alternativamente figurativa y abstracta. O, finalmente, se puede jugar con el encuadre, de manera que la percepción del objeto sea ambigua y pueda emerger a simple vista la naturaleza plana antes que la tridimensional (algo parecido a lo que pasa en el juego del «objeto misterioso»).

c) En una foto (en este caso exactamente como en una pintura) existe siempre un último lugar de conflictividad entre S1 y S2: la materia fotográfica. Lo cual es obvio. Mientras la ilusión referencial tiende a negar la artificialidad de la representación y a afirmar su identidad con la visión, dicha ilusión referencial aparece sin embargo sobre una superficie material dotada de rasgos específicos y concretos. Resultan pues en conflicto la *transparencia ideal* de S1 y su opuesto, la *densidad material* de S2. En los dos extremos podemos situar los dos casos límite: de una parte el máximo de realismo representacional que niega y cancela la materialidad del texto, y de otra el máximo de abstracción que niega la

trasparencia, porque es obvio que una foto abstracta se exhibe a sí misma como objeto y no como representación de un objeto. Pero entre los dos polos existen gradaciones infinitas. He aquí algunos ejemplos de tipo general y aproximado. Puedo intervenir sobre el papel de impresión o sobre el proceso de revelado y, a pesar de haber construido una imagen realista, darle un grano o un color especial según el tipo mismo de papel (la Polaroid utilizada para hacer fotografías normales). O puedo obtener un efecto de trama muy pronunciado fotografiando una imagen ya impresa. O puedo, a través del virado, dar la idea de la foto ajada debido al transcurrir del tiempo. Además puedo intervenir sobre el enfoque, sobre el diafragma, sobre el tiempo de exposición, y producir alteraciones sobre la imagen en tercera dimensión; o puedo tratar la luz de varias maneras, haciendo de ella un elemento de abstracción de la imagen según las circunstancias. Puedo actuar sobre los ácidos en la fase de emulsión o en la fase de revelado, puedo actuar sobre el brillo o la opacidad de la superficie de papel. Puedo insertar filtros no solo coloreados, sino también materiales, que provocarán el subrayado de la materia significativa en el objeto final. Sobre los tres puntos precedentes puedo finalmente intervenir con el montaje. El montaje es un aspecto interesante de la foto, quizás el que mejor explicita su naturaleza semiótica (siguiendo, al menos, las indicaciones de Eco¹⁴, según las cuales una cosa es un signo si puede ser utilizada para mentir). En efecto, con el montaje se realizan siempre operaciones de falsificación, en el sentido, al menos, de que la acción sobre la fotografía se lleva a cabo completamente fuera de la relación entre una exterioridad fotografiada y una máquina que fotografía. Sin embargo, de tales operaciones de falsificación podemos elaborar una lista de tipos que, además de afectar, como he dicho, los tres puntos precedentes, tenga en cuenta dos grandes efectos contradictorios. El primero es la *simulación de naturalidad* de la foto (el montaje falsifica la foto para hacerla, por ejemplo, análoga a la realista, o para producir efectos de abstracción pero no en la relación directa entre objeto y máquina). La segunda, por el contrario, es la *exhibición de montaje*, cuando se focaliza la atención sobre la operación de montaje propiamente dicha.

La doble temporalidad de la fotografía

Así como existe una doble espacialidad fotográfica, existe también una doble temporalidad. De hecho, hay un tiempo que pertenece obviamente al objeto representado y otro que pertenece a la representación. Los denominaremos, respectivamente, T1 y T2. Y antes de adentrarnos en su análisis, observaremos que el discurso sobre el tiempo vale sobre todo para la fotografía figurativa. Por ejemplo: si el objeto representado es una ilusión referencial, el objeto deber presentar una temporalidad lineal, un poco como la que caracteriza el transcurrir de la realidad; pero la temporalidad lineal del objeto representado se da de bruces con la no-linealidad de la representación fotográfica, que es, más bien, casi por definición, estática, en cuanto realizada mediante el espacio y no mediante el tiempo (como la escritura o la música). El tiempo del objeto representado y el tiempo de la representación son por tanto no isomorfos. En el caso de una foto no figurativa, por el contrario, el problema puede ser el mismo, pero, por principio, se da la posibilidad de que existe un isomorfismo entre el tiempo de la representación y el tiempo del objeto representado. De hecho, en el primer caso la representación fingirá bloquear un elemento temporal discreto (un segmento del tiempo continuo de lo representado) al que se le otorgará el estatuto de «estaticidad». En el segundo caso, por el contrario, esto no puede suceder porque se niega la continuidad de transformación de lo representado.

Dejemos ahora por un momento de lado la temporalidad en la fotografía no figurativa y adentrémonos en las paradojas o en la dialéctica de la temporalidad que debe obligatoriamente ser representada por medio de la espacialidad, dada la naturaleza del soporte material no-lineal de la foto. Esto puede suceder solamente a través de la mediación del movimiento, como ya habían descubierto los teóricos de la perspectiva renacentista y como, por lo demás, ha confirmado la física moderna. También el movimiento es lineal y, por consiguiente, no isomorfo con la fotografía: posee, sin embargo, sus parámetros de espacialidad, en cuanto que puede ser definido como «desplazamiento entre dos puntos

del espacio en un tiempo, a partir de un sistema que comprende un elemento fijo dado que es el observador del movimiento». Ahora bien, la fotografía no puede proporcionar la linealidad del recorrido del desplazamiento, pero proporciona en cambio un punto de vista (esto es, el observador del sistema) y, por así decirlo, el «mapa» del recorrido desde un punto a otro del sistema, además, obviamente, de la imagen del cuerpo objeto del desplazamiento. A condición, pues, de estar en posesión de los vectores adecuados que indiquen la dirección de tal desplazamiento, podremos inferir el movimiento y, por tanto, el tiempo.

Hablábamos, sin embargo, del conflicto entre T1 y T2. Aquí surge el primer problema. En efecto, no se puede afirmar, como hemos hecho en el tema del espacio, que exista *grosso modo* un tiempo para la profundidad y un tiempo para la superficie de la imagen. T2 tiene que ser, de hecho, definido siempre sobre la base de T1. Y podremos entonces afirmar que T1 y T2 son *semejantes* sólo si la imagen representada consigue dar la ilusión referencial. Si no se consigue dicha ilusión (por ejemplo en la fotografía «movid») tendremos que hablar de tiempos *no semejantes* y de conflicto entre tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación¹⁵. Sobre la base de la semejanza y de la diferencia podemos elaborar una tipología que dé cuenta de las duraciones representadas. Todo movimiento, en efecto, tiene una duración y un ritmo (es decir, unas escansiones) y es precisamente esto lo que la fotografía consigue del mejor modo posible. Veamos algunas tipologías provisionales:

a) T1 y T2 son semejantes, por el simple hecho que T1 queda anulado (estatismo absoluto) o convertido en intemporal (duración absoluta). A su vez, la existencia de T2 es negada (y queda borrada toda huella de la enunciación en relación con la dimensión temporal). Es lo que ocurre, por ejemplo, en la foto: fotos de objetos o de cosas totalmente inmóviles). También ocurre con una foto instantánea, que no da ninguna idea de un «antes» y de un «después» del momento filmado.

b) *duraciones prolongadas*. En este caso T1 y T2 de nuevo son semejantes, como en los ejemplos anteriores. Sin embargo se elige una acción, y un movimiento consecutivo de largo alcance cuyos segmentos pertinentes estén dilatados de manera adecuada. En este caso los vectores de dirección están preferiblemente encuadrados en la foto junto a los puntos de principio y fin del movimiento, dando así la idea de una línea larga segmentada antes que la de puntos en un segmento.

c) *instantáneas*. Una vez más hay semejanza entre T1 y T2, pero la elección de la acción se centra en movimientos minúsculos, que quedan segmentados en porciones muy pequeñas, en el límite de lo perceptible. La sensación de inferencia del momento anterior y siguiente al momento representado debe ser muy fuerte. Y por tanto la instantánea se configura no sólo como elemento temporal muy pequeño, sino también como «punto álgido» de una tensión que ha tenido un «antes» tensivo y tendrá un «después» distensivo¹⁶.

d) *paradojas de las largas duraciones*. A veces para fotografiar las largas duraciones, haciéndolas efectivamente durativas, se adopta el criterio de la ralentización extrema del disparo (por ejemplo: la foto de una flor que se abre). Sigue existiendo una semejanza entre T1 y T2, pero el resultado es paradójico porque se encuentra claramente *por encima* del umbral de percepción, y por lo tanto cargado inmediatamente de un significado de irrealidad (o de hiperrealidad).

e) *paradojas de las duraciones breves*. Aquí puede darse la situación opuesta, es decir, de un movimiento muy rápido de un carro en movimiento sólo perceptible con un tiempo de exposición netamente *por debajo* de los límites de percepción. Seguimos teniendo semejanza, pero será el efecto de *lo maravilloso*, algo parecido a la representación barroca del movimiento.

f) *efecto estético de las duraciones largas*. Cuando se pierda la semejanza entre T1 y T2 en casos como

el descrito en d), la imagen representará como concomitantes distintos segmentos de movimiento, algo parecido a lo que apreciamos en las fotos de Muybridge, o quizás en las batallas de Paolo Uccello, donde la serie de lanzas parece sugerir un arco de movimiento de una única lanza.

g) *efecto estético de las instantáneas*. Cuando se pierda la semejanza entre T1 y T2 en casos como los descritos en c) o sobre todo en e), tendremos fotos variadamente «movidas», interpretables como errores de dilectante o como verdaderos efectos estéticos, como en ciertas imágenes de Bragaglia o de Man Ray, destinadas sobre todo a la representación de la velocidad (como cuando en las fotos deportivas se percibe el cuerpo en movimiento, pero casi como una estela). En los tipos f) y g) se notará que la superficie de la imagen (y por lo tanto S2) vuelve a ser señalada.

Direcciones para la investigación

Los breves apuntes recogidos hasta ahora no agotan de ninguna manera la posibilidad de análisis de la fotografía desde el punto de vista semiótico. Sin embargo, sirven indudablemente para apuntar cuáles son los elementos más adecuados para volver a poner en marcha dicho tipo de estudio. Creo haber mostrado, de hecho, que lo importante de toda representación fotográfica es justamente la manifestación del espacio y del tiempo en relación con el soporte expresivo (esta vez sí, se puede decir) «específico». El segundo aspecto central de la fotografía se encuentra en el hecho de que sea cual sea su elaboración estética, descriptiva o narrativa, se desarrolla a partir de una especie de «lugar cero» constituido por la supuesta *normalidad* (aunque muy artificial) de una ilusión referencial. De esta manera es posible recuperar tanto el problema de los «objetos» fotografiados (y de su análisis) como el del «trabajo» fotográfico (producción de efectos de objetos sobre una superficie bidimensional).

Dicho esto, podremos darnos cuenta de cómo otros tipos de estudios (en principio dedicados a la fotografía) tienen que ver con problemas que son más generalmente semióticos, por ejemplo la cuestión del relato construido a través de fotos, o la de los distintos «discursos» producidos mediante fotografías (persuasivos, informativos, descriptivos, científicos, u otros). El tema mismo del reconocimiento de las formas adquiere un valor bien distinto que en el pasado, y puede ser encuadrado en el ámbito de una investigación global, como el de la noción de *enciclopedia*. Finalmente, resulta fundamental subrayar, como ya lo hacía de alguna manera Roland Barthes, que también el estudio de aquellos objetos culturales que parecen inter-semióticos (lo que abordan las semióticas sincréticas) deben integrarse en una dimensión más generalmente semiótica y que por tanto, dichas semióticas no prestarán atención a las singularidades específicas de la expresión sino a las relaciones entre códigos. Obviamente la fotografía, como objeto, es casi siempre parte de dichas semióticas sincréticas, cuando por ejemplo aparece en un periódico, o en una página publicitaria, o en el interior de un mensaje televisivo y cinematográfico, o cuando es parte de una obra de arte, o cuando constituye una fotonovela o cuando entra en un diario personal, etc. Sólo desarrollando estudios más «localistas» la fotografía dejará de ser un desafío imposible para la semiótica.

Traducción española de Giulia Colaizzi y Jenaro Talens

OMAR

(Omar Calabrese 1949-2012, *In memoriam*)

Optumus inquebo semper studiosus amandis.

Nescius invidiae conspicuusque fide

Petrarca



Susana Díaz, © *El saludo del sol*, 2012

Con Francesca

Nada puede ser dicho de la muerte.
Mirar fue siempre para mí la herida
en donde la insistencia del azar instaura
la floración del pensamiento, el gris
trazo dejado por las cicatrices
que nadie alcanza a suturar.
No quise sólo contemplar el cielo
sino habitarlo y compartirlo. ¿Cabe
otra mirada, salvo la interior? ¿Y dónde
enmarcar el paisaje si ya no hay figura?
Ahora mi sombra crece entre los nubarrones,
difuminándome en el cuadro. El mar
en el que me disuelvo está desnudo.
Cuando en mis ojos ya no quede luz,
¿sabré nombrar la noche? ¿Su silencio? ¿Cómo
gritaré al mundo la pasión que asoma
por las rendijas de su acontecer?

Jenaro Talens (1.04.2012)

Avec Francesca

Rien ne peut être dit de la mort.

Regarder a toujours été pour moi une blessure
où l'insistence du hasard inscrit
l'éclosion de la pensée, le gris
tracé des cicatrices
que personne n'arrive à suturer.
Je n'ai jamais voulu me limiter à voir le ciel,
mais l'habiter, le partager. Y a-t-il
un regard autre que l'intérieur ? Et où
encadrer le paysage s'il n'est plus de figure?
Mon ombre s'allonge parmi les nuages,
dans le tableau, diffuse. La mer
où je me dissous est nue.
Quand mes yeux seront privés de toute lumière,
saurai-je nommer la nuit? Ou son silence? Comment
crier au monde cette passion qui se montre
par les fissures de son avènement?

(Version française de l'auteur)

Con Francesca

Non può esser detto nulla della morte.
Per me, guardare è sempre stato la ferita
dove un destino cieco e ripetuto installa
la fiorecenza del pensiero,
il tratto grigio delle cicatrici,
lombi impossibili da suturare.
Non volevo soltanto contemplare il cielo,
ma abitarlo e compartirlo. C'è
un altro sguardo, oltre a quello interno?
Dove un paesaggio se non c'è figura?
La mia ombra cresce tra la nubi dense,
immagine in cui mi dileguo. Il mare
in cui mi dissolvo adesso è nudo.
Quando la luce dei miei occhi si sarà esaurita,
saprò dire la notte, quel silenzio? Come
gridare al mondo la passione che si
protende dalle crepe di questo buio inesorabile?

(Versione italiana di Giulia Colaizzi)

† Omar Calabrese falleció el 31 de marzo de 2012, cuando ultimábamos la preparación de este número. La noticia, por lo inesperada, golpeó a sus amigos de *EU-topías* como un mazazo. La vitalidad y energía de Omar era uno de nuestros activos más queridos. Por eso, ya en máquinas el volumen, decidimos traducir e incluir este artículo inédito como homenaje a su memoria. Aunque escrito en 1988, el tiempo no le ha quitado un ápice de la lucidez y el rigor con que siempre abordó su trabajo. La redacción

de *EU-topías* quiere agradecer a su compañera Francesca Calabrese la rapidez y diligencia con que respondió a nuestra solicitud y las facilidades que nos dio para acceder al archivo de Omar. Como apéndice, asimismo, hemos querido añadir el *Tombeau* que hicimos circular sus amigos del colectivo EU-topías y que incluía un poema escrito a las pocas horas de conocer su desaparición, con el comentario fotográfico y las versiones francesa e italiana que le siguieron de inmediato.

¹ C. Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-35.

² R. Barthes. *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 (trad. cast. *Mitologías*, Siglo XXI, 1980, 1971).

³ Para un resumen de las distintas posturas y la bibliografía relativa, véase mi libro *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani, 1985 (trad. cast. *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987).

⁴ R. Barthes. *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980 (trad. cast. *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989).

⁵ R. Lindekens, *Semiotica della fotografia*, Napoli, Esi, 1980. Véase también mi entrada en «Semiotics of Photography», en *Encyclopedia and Dictionary of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

⁶ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966 (trad. cast. *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971). Por pragmática de la fotografía habría que entender la aparición en el texto de un simulacro del espectador, y las relaciones entre el discurso y dicho simulacro de la recepción inserto en el texto.

⁷ A. J. Greimas, «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes Sémiotiques (Documents)*, 54, 1984.

⁸ L. Hjelmslev, *Sprogtheoriens Grundlaeggelse*, Copenhagen, 1943 (trad. cast. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971).

⁹ J. M. Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benamins, 1985. Véase aquí también mi estudio *Il linguaggio dell'arte*, cit. *El lenguaje del arte*, Barelona, Paidós, 1987.

¹⁰ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975 [*Tratado de semiótica general*, Lumen 2000 5ª ed.]; también «Chi ha paura del cannocchiale?», *Op. cit.*, nº 32, págs. 5-32, 1975.

¹¹ A. J. Greimas, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 (trad. cast. *Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje*, Gredos, 1991).

¹² U. Eco, «Prospettive di una semiotica delle arti visive», en Mucci et al., *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano, Feltrinelli, 1979.

¹³ A. J. Greimas, *Sémiotique figurative*, cit., donde se habla de la articulación de categorías eidéticas (destinadas al reconocimiento de las formas), cromáticas (articulación de colores) y topológicas (articulación de las dimensiones espaciales). Véase de nuevo mi *Il linguaggio dell'arte*, cit.

¹⁴ U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979. (Trad. cast. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen 1993, 3ª ed.).

¹⁵ Por ejemplo O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972 (trad. cast. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986). Por «enunciación» se entiende la manifestación de un simulacro de la producción de discurso, mediante la aparición en el texto del «yo-aquí-ahora» de la enunciación. Véase sobre el tema, desde distintas perspectivas, Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. cast. *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI 1974), pero también O. Ducrot, «Enunciazione» en *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979 y, naturalmente, Algirdas J. Greimas, *ad vocem*, in *Sémiotique...*, cit.

¹⁶ Véase el mismo tema tratado en la pintura en mi libro *La macchina della pittura*, Bari, Laterza, 1985.