

Col·lecció «Humanitats»  
e-Humanitats, 2

# EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA  
JAVIER MARZAL FELICI  
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN  
(EDITORES)



# HACIA UNA METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS FOTOGRAFICO

PEDRO POYATO SÁNCHEZ

*Universidad de Córdoba*

## INTRODUCCIÓN

En la mayoría de los análisis fotográficos es frecuente leer, entre otras, cuestiones referidas al aspecto indicial de la imagen fotográfica, así su vinculación más o menos próxima al referente que fue su origen, como también a determinados parámetros expresivos, la iluminación o el cromatismo, por ejemplo, o a los temas tratados y a las figuras que la pueblan, o, en fin, a la receptividad de la misma por parte del observador, así su facultad de activar el deseo (visual) de quien la mira; cuestiones éstas que, a veces muy oportunamente sacadas a colación, no son, sin embargo, adecuadamente ordenadas en el análisis, sino que aparecen confusamente mezcladas, lo que suele llevar a un *enturbiamiento* en la descripción del funcionamiento del texto fotográfico del que el análisis quiere dar cuenta.

Esta comunicación no pretende otra cosa que introducir un poco de orden en esa variedad de materiales que pueden ser trabajados en el análisis fotográfico. Tras un breve estudio teórico que trata de poner de manifiesto la doble componente –como representación y como index, en sentido peirciano– de la imagen fotográfica, el análisis de una serie de fotografías previamente seleccionadas servirá para rendir cuentas de los parámetros que han de ser movilizados en cada caso, justificando su pertinencia en el nivel analítico adecuado.

## LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO REPRESENTACIÓN IMPREGNADA DE REFERENTE

Es oportuno, para los intereses de este estudio, comenzar abordando la imagen fotográfica a partir de su puesta en relación con la pictórica; ello, además de contribuir a un mejor entendimiento de la naturaleza de ambas, va a permitir apreciar con más nitidez la importancia que la irrupción de la fotografía tuvo en la historia de la representación.

Supongamos una determinada selección del mundo visual entorno que va a ser representada en una imagen pictórica: he aquí los pasos que, según la teoría de la *Gestalt*, ello requiere:

### *Esquema 1*

REFERENTE	Imagen	Imagen	IMAGEN
EXTERIOR	retiniana	perceptiva	PICTÓRICA

Tras la absorción de la energía luminosa por parte del referente exterior, su posterior emisión lumínica es aprehendida por el ojo humano impresionándose en la retina un área de sensaciones; de estímulos, en términos psicológicos: la imagen retiniana. Esa área estimulada es luego organizada de acuerdo con unos patrones de forma –los *patterns*– y unos principios –de simplicidad, regularidad y equilibrio– cuyo resultado es la formación de la imagen perceptiva.<sup>27</sup>

La materialización de esa organización percibida en un soporte, un lienzo, por ejemplo, por parte del pintor lleva por fin a la imagen pictórica correspondiente. Arnheim ha señalado, a propósito de este proceso (1980: 42): «La representación consiste en ver dentro de la configuración estimular un esquema que refleje su estructura y luego inventar un equivalente pictórico para ese esquema». Y así, la representación pictórica, en tanto que *equivalente plástico* de la *forma* arrancada de la imagen

27. Todo ello está ampliamente desarrollado en Arnheim (1984).

retiniana, supone una intervención por parte del sujeto que pasa, primero, por ver un esquema y, luego, por la materialización del mismo, mediante la utilización de un repertorio de elementos plásticos y de una sintaxis, en el soporte.

Pero, ¿y si, en lugar de una imagen pictórica, se trata de una imagen fotográfica? Dos diferencias, al menos, pueden ser entonces apuntadas con respecto al proceso anterior. La primera de ellas aparece reflejada en el siguiente esquema:

*Esquema 2*

REFERENTE	Imagen	Imagen	IMAGEN
EXTERIOR	retiniana	perceptiva	FOTOGRAFICA

Es decir, si en la imagen pictórica los rayos emitidos por el referente eran recogidos exclusivamente por la retina del ojo del sujeto, en el caso de la fotografía no sucede así, al llegar también los mismos hasta la imagen fotográfica.<sup>28</sup> Y esto es algo que va a marcar la historia de la imagen: por primera vez, los rayos lumínicos irradiados por el referente alcanzan la imagen materializada en el soporte, donde, merced a fenómenos físico-químicos, quedan ya atrapados.

Ahora bien, no hay que olvidar que, en la génesis de la imagen fotográfica, junto al ojo de la cámara, suele intervenir también el ojo del sujeto, lo que se traduce, como indica el esquema anterior, en una cierta modelización, vía imagen perceptiva, de aquella. Y es aquí donde se observa la segunda diferencia de la imagen fotográfica con respecto a la pictórica, pues el paso que materializa la imagen perceptiva en imagen fotográfica no es ahora humano, sino mecánico. Aplicando las palabras de la cita anterior de Arnheim a la representación fotográfica, podría-

28. Imagen retiniana e imagen fotográfica presentan así, como receptoras directas, ambas, de los rayos lumínicos emitidos por el referente, una vinculación teórica indudable.

mos decir que consiste ésta en ver dentro de la configuración estimular un esquema que refleje su estructura y capturarlo mecánicamente con el fin de que sea luego *revelado*. Es decir, una vez vista la estructura, una vez vista la forma, todo se limita a *capturarla* y *llevarla* hasta la imagen fotográfica según un proceso –físico-químico– cuya realización no supone intervención creadora por parte del hombre. El resultado de ello es la representación de una forma que, en el correspondiente soporte fotográfico, se revela en toda su exactitud, o mejor, en toda su virginalidad; una forma incontaminada, limpia de la intervención humana.

Así pues, junto a la representación de la forma que acabamos de describir, hasta la imagen fotográfica llegan también, como decíamos más arriba, los rayos lumínicos emanados del referente; rayos sin procesar que, como puede verse en el esquema 2, impregnan de referente la representación. La imagen fotográfica deviene entonces en una representación *manchada* de referente, por así decirlo; en una representación donde el referente ha dejado su huella, tal es su estatuto dual.

Cabe pensar entonces, de acuerdo con lo anterior, que el estudio de la imagen fotográfica haya de pasar por la consideración de esta doble componente: como representación, donde aparecen materializadas las formas arrancadas al referente (forma de la expresión), y como huella, vinculada ésta al arrastre bruto, a través de los rayos lumínicos sin procesar, del citado referente (materia de la expresión).

La componente de huella se ha visto especialmente enriquecida, por lo demás, con la incorporación de la noción de *index de Peirce*. Lo indicial fotográfico, entendido allí donde la imagen fotográfica apunta a una situación de contigüidad natural con el referente, ha permitido, entre otras aplicaciones de interés, poner en relación la fotografía, por lo que a las distintas y variadas posibilidades de separación física index-referente se refiere, con diversas manifestaciones artísticas contemporáneas, así las antropometrías de Klein, los *ready-mades* duchampianos, las esculturas vivientes de Manzoni, o los cuerpos plastinados de Von Hagens, como de ello nos hemos ocupado ampliamente en otro lugar.<sup>29</sup>

---

29. Poyato Sánchez (en prensa).

## REGISTROS MATERIALISTA E IMAGINARIO DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Igualmente, la consideración de esta componente de lo indicial fotográfico permite constatar sin dificultad cómo algunas imágenes fotográficas se interesan especialmente por enfatizar su vinculación física, material, con el referente. Son éstas unas imágenes que acusan, en la materia de expresión, las *manchas*, las huellas matéricas que, por mediación de las radiaciones lumínicas sin procesar, en ellas ha dejado el referente. Aparece así en dichas fotografías un registro que damos en llamar *materialista*<sup>30</sup> por atender, destacándolas, a esas manchas matéricas que vinculan, en su fisicidad, referente e imagen fotográfica.

Otras fotografías, por el contrario, se interesan por la materialización en ellas de la *buena forma*<sup>31</sup> visual, para lo que no dudan en eliminar las manchas matéricas referenciales, pudiendo resultar así una imagen que, aun cuando físicamente emanada de un referente real, poco o nada tiene que ver con él. Aparece en esta ocasión un registro fotográfico que, siguiendo a González Requena (1989: 53), llamamos imaginario, por disolver la mancha matérica referencial en aras de la pura *buena forma* visual, de la pura *imagen*.

Dentro de las imágenes fotográficas que trabajan el registro de lo imaginario, cabe destacar aquella que el mismo González Requena (1989: 59) ha nombrado como imagen delirante. Dejando al margen lo más o menos afortunado de esta elección terminológica, se trata, en todo caso, de una imagen cuya fuerza visual tiene que ver, más acá de con cualquier estructuración significativa, con el deseo, tal es la carga libidinal<sup>32</sup> de la que es portadora, que despierta en quien la mira. En el análisis de la fotografía *Willian Casby, nacido esclavo* se alude a este tipo de imágenes (figura 3).

---

30. Registro que puede ser puesto en relación con lo que González Requena (1989: 56) ha llamado lo radical fotográfico.

31. Esta acepción de la palabra forma se refiere, como puede suponerse, a la forma visual del objeto representado, no a la ordenación de elementos formales responsable de la significación plástica de la imagen; concepto éste al que nos referiremos después.

32. Entiéndase este término en sentido lacaniano en Lacan (1988: 214).

## METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

A la vista de lo considerado hasta el momento, puede deducirse que el análisis fotográfico ha de estar atento, por si así lo demandara el texto en cuestión, a la dimensión indicial.<sup>33</sup> Ello pasa por la consideración de la materia de expresión fotográfica para constatar en qué medida ésta se hace cargo del referente bruto arrastrado hasta la imagen por los rayos lumínicos. El estudio indicialista incorpora, pues, el referente del que surgió la imagen fotográfica para dar cuenta de su grado de *presencia* en ella.<sup>34</sup>

El análisis indicialista hace referencia, así, a la situación de enunciación para rendir cuentas del grado de vinculación que la imagen fotográfica mantiene con su referente, esto es, con la realidad *profotográfica* –sea o no *afotográfica*– que fue su origen; grado de vinculación que va a determinar el registro indicial dominante: materialista o imaginario, según el mismo sea más o menos elevado, o tienda a cero, como se desprende de lo estudiado en el epígrafe anterior.

El análisis fotográfico se completa con el estudio del enunciado, o lo que es lo mismo, de la fotografía como representación, como forma, entendida ésta como estructuración de elementos formales responsable de la significación.<sup>35</sup> Se trata ahora de sacar a la luz las formas conquistadas por el texto fotográfico, el nivel de organización de los significantes y su homologación en el plano del contenido. Pero, como

---

33. S. Zunzunegui (1994: 145), por el contrario, no cree conveniente hacer referencia, como así lo reconoce explícitamente, a propósito de un estudio analítico de la fotografía de paisaje, a lo indicial fotográfico. En Zunzunegui (1994: 145).

34. Por ello, no basta decir que toda fotografía es indicial, pues a veces resulta muy relevante para el análisis aludir a tal grado de indicialidad.

35. Tal es la metodología propuesta por S. Zunzunegui (1994: 141-172). La misma se sitúa, como antes hemos dicho, al margen de la dimensión indicial de la fotografía para ubicarse exclusivamente en el terreno de la forma. Ello conlleva desatender los registros materialista e imaginario de la fotografía; registros que, aun cuando ubicados más acá de la significación, resultan a veces de gran importancia para el análisis fotográfico, como se verá en los ejemplos de los subepígrafes siguientes.

con la materia de expresión, también en el terreno de la forma es posible, Zunzunegui (1994: 156) lo ha señalado, establecer vínculos de la fotografía con otras artes,<sup>36</sup> mostrando, para ello, cómo las formas de la imagen objeto de estudio hacen eco, prolongan, transforman o recrean en términos fotográficos elementos provenientes de otros medios de expresión artísticos, como el pictórico, por ejemplo.

Tal es la variedad de parámetros que, referidos tanto a la situación de enunciación como al enunciado, pueden –y deben, a partir de lo demandado en cada caso por el texto en cuestión–, ser movilizados en el análisis fotográfico. El estudio de las fotografías seleccionadas a continuación<sup>37</sup> quiere rendir cuentas de la activación, según lo requerido por cada texto, de los parámetros correspondientes y, sobre todo, de su funcionamiento en el nivel analítico adecuado.

### **Análisis de Pies de trabajadores (Salgado, 1998)**

Al margen de cualquier otra consideración, destaca en esta fotografía (figura. 1) la mirada cercana que la ha generado interesándose por unos pies desnudos especialmente sucios y ásperos –de trabajadores, puntualiza el título–; pies marcados por las huellas que el trabajo ha dejado en sus carnes ennegrecidas, como en las uñas raídas de los dedos.

---

36. «Más allá de la materialidad expresiva –dice Zunzunegui (ibídem)–, pintura, fotografía, cine, etc. comparten un mismo y fundamental campo de problemas: la representación visual de la que los distintos medios no son sino avatares, meras actualizaciones de una virtualidad...».

37. Dicha selección, que incluye un buen número de fotografías españolas, ha optado por imágenes suficientemente conocidas y reconocidas de la historia de la fotografía.





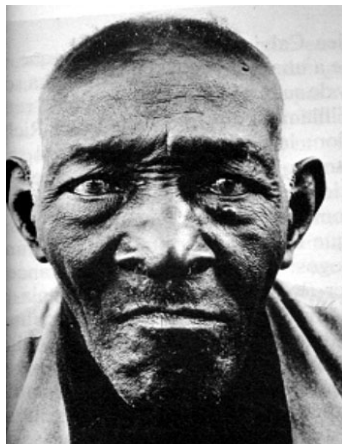
El atractivo visual de la imagen se manifiesta así vinculado a lo que antes hemos llamado registro materialista, esto es, a las manchas matéricas transferidas a la fotografía por los rayos lumínicos emanados desde un referente real.

Pero, además del registro materialista, la forma juega también un papel destacado en esta fotografía de Salgado, como bien pone de manifiesto el encuadre recortando no un pie ni dos –que podrían asociarse a un único trabajador–, sino que son tres los pies que aparecen en la imagen: dos de ellos, los que aparecen en el centro y a la derecha, pertenecientes a un individuo, quien los mantiene cruzados, y el otro perteneciente a un nuevo individuo. El resultado de esta operación es una hilera de pies desnudos visualmente emparentados todos ellos, por lo que a la materialidad de sus carnes erosionadas se refiere, que encuentra una precisa homologación en el plano del contenido: marcados por la dureza del trabajo (tal es el nivel donde encuentra su pertinencia el pie de foto), esa hilera de pies, metonimia de unos individuos pertenecientes a una clase obrera bien concreta, deviene así en producto de una sociedad de prácticamente los albores del siglo XXI, si atendemos al fechado de la fotografía.

### **Análisis de *Willian Casby, nacido esclavo* (Avedon, 1963)**

De nuevo, destaca en esta fotografía de Avedon (figura 2) la mirada cercana que la ha generado, interesándose ahora, no por los pies, como en el caso anterior, sino por un rostro especialmente matérico –del esclavo William Casby, si atendemos al título de la misma–, un rostro prematuramente envejecido por las huellas que, como antes los pies de los trabajadores de Salgado, en él ha dejado la esclavitud. El prolongado arco dibujado por las cejas enmarcando unos ojos cuya mirada ha perdido definitivamente el brillo, o los relieves que se dibujan en torno a los pómulos devienen, entre otros, en trazos matéricos de un rostro que extrae su fuerza visual de la vinculación física del mismo con la materia del rostro real del retratado, tal es la preeminencia del registro indicial materialista de la fotografía.

Pero, como sucediera en la foto anterior (figura 1), podemos apelar también, atendiendo ahora al enunciado fotográfico, y del que participa el título de la misma, a la estrategia significativa de la imagen. En ese sentido, Barthes lo ha señalado (1990: 76-77), «la fotografía adopta una máscara(...). La esencia de la esclavitud se encuentra aquí al desnudo: la máscara es el sentido, en tanto que absolutamente puro».



El extremo opuesto, por lo que al registro materialista se refiere, de la imagen de Avedon lo encontramos en la siguiente fotografía de Marilyn Monroe (figura 3). Efectivamente, de la extrema matericidad del rostro del esclavo, en la foto de Avedon, se pasa ahora a la conversión del rostro de la Marilyn de carne y hueso en pura buena forma, en pura imagen. Tal es el registro de lo imaginario, preeminente ahora en esta imagen que, más acá de cualquier estrategia significativa, despierta el deseo visual de quien la mira, tal es su estatuto de imagen delirante, en los términos establecidos por González Requena.



### ***Análisis de Cypress, Poin Lobos (Weston, 1929)***

En esta otra fotografía (figura 4), la mirada que en ella se encuentra contenida es ya tan cercana, que la preeminencia de la materia trasplantada desde el referente ha acabado por disolver la forma. Si en el caso anterior de Marilyn, la materia se diluía en aras del trazado de la buena forma visual, ahora sucede justo lo contrario: la imposición absoluta de la materia conlleva el desvanecimiento de la forma visual.



El análisis que acabamos de realizar hace referencia a la situación de enunciación del texto, por atender a esa extrema matericidad que empa-

renta físicamente a la imagen fotográfica con su referente. Pero también dicha fotografía puede ser abordada a partir del análisis del enunciado, esto es, tomando en consideración la imagen como mera representación –en el sentido que a ello venimos dando–, como forma. Nos encontramos, así, Zunzunegui (1994: 164) lo ha señalado, con una poética del micropaisaje que tiene por objeto encontrar lo abstracto en lo concreto. Lo abstracto, esto es, la disolución de la forma, en lo concreto, un detalle del paisaje, en este caso el tronco de un ciprés, escrutado por una mirada en extremo cercana.

De lo materialista a lo abstracto: tal es la diferencia que media de un análisis atento a la materia de expresión, al estatuto indicial de la fotografía, a un análisis atento a la forma de la expresión, esto es, a la fotografía como mera representación.

### ***Análisis de *Miranda del Castañar* (Sanz Lobato, 1971)***

Pero no siempre la preeminencia del registro materialista en la imagen fotográfica conlleva un punto de vista tan cercano de la misma. Así, la fotografía de la que ahora nos ocupamos (figura 5) ha sido tomada a partir de una mirada más distante y, sin embargo, lo que en ella gobierna es un registro matérico que emparenta, en sus ásperas texturas, en las huellas que en ellos ha dejado el tiempo, figura y fondo, ancianas y escenografía. La composición viene a incidir en ello situando en la parte inferior de la imagen a los personajes, que se reparten así el campo visual con una parte superior exclusivamente protagonizada por las granulaciones matéricas que en la superficie desnuda de la escalera de piedra pueden descubrirse.



Las ancianas tapan sus rostros con las manos, como si quisieran defenderse así de la presencia de una cámara que, en todo caso, *absorbe* la materia de sus carnes ajadas para luego, a través

de las radiaciones lumínicas correspondientes, arrastrarla, al igual que las materias del también ajado entorno espacial donde se encuentran, hasta la correspondiente imagen fotográfica.

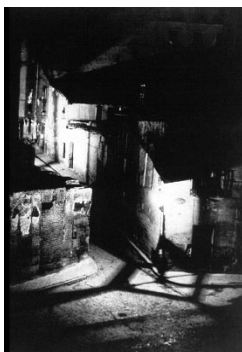
Pero, además de esas materias trasplantadas desde un referente real, es importante atender en la fotografía de Sanz Lobato a su construcción significativa. A través del título, *Miranda del Castañar*, el patio de esa vivienda singular mostrado en la imagen fotográfica deviene en representante de toda una población cuyo rasgo más significativo es su arcaísmo –la foto data de una época relativamente reciente, los años setenta–, lo que se manifiesta no sólo en la escenografía de piedra desnuda, sino también en sus pobladores, esas dos ancianas completamente enlutadas que tapan su rostro con las manos.

Miranda del Castañar, por otro lado, es una aldea de la provincia de Salamanca geográficamente muy próxima a Las Hurdes, allí donde Buñuel acudiera a filmar el documental *Las Hurdes / Tierra sin pan* (1933). Ello unido al notable paralelismo, por lo que al tratamiento del registro fotográfico materialista se refiere, existente entre la imagen de Sanz Lobato y las imágenes buñuelianas permite conectar la Miranda del Castañar de principios de los setenta con Las Hurdes de cuarenta años antes; conexión que viene a acentuar todavía más el arcaísmo de esta aldea perdida de la geografía española de la que da cuenta la imagen fotográfica.

Es así cómo la significación derivada de la organización formal del texto fotográfico se ve reforzada por un intertexto en este caso convocado a partir de una vinculación no tanto formal como indicial, esto es, referida más a la situación de enunciación que al enunciado.

### **Análisis de *Barrio de la Morería* (Sánchez Portela, 1951)**

La fotografía ante la que ahora nos encontramos (figura 6) no acentúa, como las anteriores, las materias arrastradas desde el referente, sino que, bien por el contrario, se interesa por la construcción de una visión formalista de la realidad, en este caso un barrio del Madrid nocturno de principios de los años cincuenta.



Junto a los intensos contrastes entre zonas iluminadas y zonas de sombra, destaca en la imagen la oblicuidad de las líneas dibujadas por los perfiles de los muros y de las fachadas de las casas como también las dibujadas por las sombras, tanto las proyectadas en el suelo por el tendido eléctrico, como las que configuran los contornos de las manchas intensamente negras. El paisaje nocturno se desgeometriza así en este revoltijo de líneas oblicuas que se estructuran en formas descompuestas prismáticamente.

A nadie que conozca la pintura expresionista escapa su notable paralelismo con la fotografía anterior. Nos referimos concretamente a la pintura del grupo Die Brücke, una vez que sus componentes se instalaron en Berlín, especialmente Kirchner y Schmidt-Rottluff, así como a la de otro artista muy vinculado estilísticamente a los anteriores, Lyonel Feininger.

Efectivamente, en *Casas en la noche* (Schmidt-Rottluff, 1912) (figura 7), por poner sólo un ejemplo de entre los citados, la arquitectura de los edificios parece desmoronarse, por el trabajo de los contornos, como del color, cuyas manchas, desparramándose en todas direcciones, disuelven las edificaciones hasta límites ya próximos a la abstracción. Del mismo modo, en la fotografía anterior de Sánchez Portela, algunas de las manchas negras, así la que se extiende por la parte central de la imagen, juegan, junto al amasijo de líneas oblicuas antes señalado, a disolver la arquitectura de este paisaje urbano madrileño.



Es así cómo la imagen de Sánchez Portela retoma una forma pictórica reelaborándola bajo parámetros específicamente fotográficos.<sup>38</sup> Pero esta identidad de estrategias en el nivel de la forma de la expresión, se prolonga también al plano del contenido, donde la fotografía vehicula la interpretación de la pintura expresionista, en el sentido de que importa menos en ella la naturaleza del paisaje fotografiado que el sentimiento despertado en el observador.

### **Análisis de *El piropo, Sevilla* (Catalá Roca, 1962)**

Como la fotografía anterior, ésta de Catalá Roca (figura 8) no manifiesta, en su superficie sensible, interés alguno por destacar materialidades trasplantadas desde el referente, sino que, al igual que en la imagen de Sánchez Portela, su fuerza reside en el enunciado, pero en este caso, en la estructura significativa arrancada a una realidad exterior, *afotográfica*, en un momento dado. Y quiero subrayar «un momento dado» puesto que un instante antes o un instante después, el movimiento, los gestos y las miradas de las personas que en ella aparecen, entre otros elementos de la ordenación significativa, no serían ya los mismos, si atendemos a la evolución en el tiempo de la situación referencial.

---

38. La elección del punto de vista, con sus variantes de distancia, angulación, nivel, etc., es, por lo que a la toma se refiere, el parámetro con el que juega el fotógrafo en su lucha con un referente real, *afotográfico*, al que termina arrancando la sorprendente forma visual que la fotografía revela.



Es, pues, ésta una fotografía que trabaja el llamado *momento decisivo*. Cartier Bresson ha expresado mejor que nadie qué es eso del momento decisivo, en las siguientes palabras (Cartier Bresson, 1980: 77): «Tomar fotografías significa reconocer, simultáneamente y dentro de una fracción de segundo, tanto el hecho mismo como la rigurosa organización de formas visualmente percibidas que le dan sentido».

Tomada en plena calle, atestada ésta de un público que comienza a dispersarse en pequeños grupos al concluir —o quizá al suspenderse— el acontecimiento social que allí lo ha convocado,<sup>39</sup> la imagen resulta protagonizada por siete figuras composicionalmente distribuidas en tres grupos: los tres curas reunidos con un militar<sup>40</sup> que aparecen a la izquierda; un individuo solitario que, de espaldas a nosotros, gira su cuerpo hacia la derecha, en el centro; y dos mujeres cogidas del brazo caminando hacia cámara, a la derecha.

En el ámbito de la realidad referencial capturada por la cámara, cada uno de estos grupos de personas que llenan el campo visual, los curas y el militar, el individuo solitario y las dos mujeres, es ajeno a la presencia de los otros dos.<sup>41</sup> Y, sin embargo, la imagen fotográfica, por toma-

39. No resulta demasiado arriesgado afirmar, por la disposición de las sillas en la calle, que el motivo que ha convocado a este público es una procesión de la Semana Santa sevillana; procesión probablemente suspendida por la amenaza de lluvia, como así denotan los paraguas que portan quienes en la foto aparecen. En todo caso, estos matices no son relevantes para el análisis que proponemos.

40. En el volumen III de la colección *Las Fuentes de la Memoria* aparece reproducida esta fotografía, pero con un encuadre que, cortando el cuerpo del militar, deja a éste prácticamente fuera de campo. Ni que decir tiene que esta mala reproducción rompe de cuajo su ordenación significativa. En López Mondéjar (1996: 171).

41. Como lo demuestra el hecho de que tres de los cuatro componentes del grupo de la izquierda dirijan sus miradas hacia otra parte y, sobre todo, que las mujeres objeto del piropo no sean nada atractivas.



da justo en ese instante, aparece atravesada por un vector lateral que, soportado por la dirección de las miradas de la figura ubicada más a la izquierda y del individuo del centro, se mueve de izquierda a derecha, vinculando a las figuras según una estructuración significativa a la que se traba, como parte fundamental de la misma, el título, *El piropo*.

Resulta, así, como anotaba Cartier-Bresson, una ordenación significativa de elementos que encuentra una precisa homologación en el plano del contenido. Efectivamente, ese gesto capturado del individuo solitario que aparece en el centro de la imagen, justo cuando gira su cabeza hacia el lugar por donde en ese momento pasan dos mujeres, puede ser leído como un piropo frenado –el piropeador aparece mirando de soslayo a las mujeres, sin más–, como un piropo condicionado por la presencia, a la izquierda, de quienes detentaban los poderes más influyentes y represores de la España de entonces, el eclesiástico y el militar.

Sobre la descripción visual de una situación frecuente en una época de la historia de España, el momento decisivo construye a su vez, en la fotografía anterior de Catalá Roca, un discurso que viene a acentuar especialmente, a través de los individuos y sus comportamientos, las características de esa época.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf (1980): *Hacia una psicología del arte. Arte y Entropía*, Madrid, Alianza Forma.
- (1984): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.
- BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- CARTIER BRESSON, Henry (1980): «Entrevista», en HILL, PAUL y COPEL, THOMAS (1980): *Diálogo con la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- DUBOIS, P. (1994): *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1989): *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal.
- LACAN, Jacques (1988): *Los escritos técnicos de Freud. El Seminario 1*, Buenos Aires, Paidós.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1996): *Fotografía y sociedad en la España de Franco*, Barcelona, Lunwerg.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (en prensa): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen focinema-tográfica*.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra.