

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

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



EL REFERENTE COMO FUNCIÓN SIMBÓLICA

PABLO FERRANDO GARCÍA

IES Juan Comenius

La imagen no es una imitación de la forma externa de un objeto, sino una imitación de ciertos aspectos privilegiados e importantes.
(Ernest H. Gombrich, 1968)

UNA ACOTACIÓN APROXIMADA AL CONCEPTO DE IMAGEN

Nadie pone en duda que una imagen nunca es la realidad misma, si bien, cualquier representación visual mantiene siempre algún tipo de vínculo o conexión con ella, independientemente del parecido o fidelidad que tenga ésta con aquella. Así, por ejemplo, entre unas imágenes de video y una foto en color sobre el mismo tema no hay apenas diferencias en lo esencial, es decir, en su naturaleza icónica. Tan sólo encontramos entre ambas diferentes niveles de semejanza con la realidad. En la fotografía en color las relaciones que encontramos con lo real se establecen a un nivel más simple respecto a aquellas que están grabadas en cinta magnética. En la imagen fija reconozco las formas, los colores o las texturas de su referente, sin embargo, la resolución y los detalles están prácticamente abstraídos. Las imágenes de video pueden reproducir el movimiento de las figuras y los objetos con un alto nivel de densidad informativa, por tanto, se acercan bastante al modelo original de la realidad.

Por consiguiente, toda imagen es un modelo de realidad, pero lo que varía no es la relación que una imagen mantiene con su referente, sino las distintas maneras que tiene esa imagen de sustituir, interpretar, traducir o modelizar⁷² la realidad. Frente a esta clara distinción cabe formularnos dos preguntas: ¿cómo podemos definir la imagen? ¿Qué relación

72. Esta idea conceptual ha sido propuesta por Justo Villafañe y aunque esta acepción no se encuentra en el diccionario he querido mantenerla porque me parece bastante ajustada.

hay entre la imagen y el referente? Vayamos por partes. En primer lugar, contestar a la primera pregunta no es tarea nada fácil. Incluso a un teórico de la imagen como es el profesor Justo Villafañe (1985: 29), le resulta muy complicado pues la considera poco operativa si la tomamos como un concepto fenomenológico.

La dificultad de hallar un marco conceptual de la imagen estriba en su propia naturaleza. Esto quiere decir que la manifestación icónica ofrece un territorio mucho más vasto que el que normalmente se concibe para crear producciones audiovisuales y artísticas. Abarca otros ámbitos como los procesos psico-perceptivos, la memoria, el pensamiento, etc.

Desde otra perspectiva conceptual y partiendo de la raíz epistemológica, Santos Zunzunegui (1984: 18) acude al *Diccionario de la Real Academia* para desarrollar un punto de partida. Comienza a plantear el origen de la palabra imagen del latín: *imago*, el cual viene de la acepción *imitari*, es decir, copia o analogía. Luego expone los principales significados castellanos del término y su vinculación con la representación y reproducción:

Figura o representación de un objeto. Representación mental de algo percibido por los sentidos. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de rayos luminosos.⁷³

Por tanto, se puede considerar, a tenor de las acepciones vistas aquí, que la imagen es una imitación o copia de la realidad y ésta se formaliza a modo de representación. ¿Pero qué entendemos por representación visual? La respuesta podemos encontrarla en Arnheim (1976: 135) que la entiende como «... un enunciado sobre las cualidades visuales, y tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción». Lo que equivale a decir que entre la imagen y la realidad existe una correspondencia estructural. Ahora bien, el grado de relación entre ambas es variable según la proximidad de una y otra, es decir, depende del nivel de abstracción que posee la imagen representada.

73. DRAE, (1992: tomo II, 1142).

Por otro lado, Santos Zunzunegui también trata de acotar el concepto de imagen desde la disciplina semiótica remitiéndose a Charles S. Peirce para relacionar los iconos con los signos que tienen un alto grado de isomorfismo sobre los objetos reales. De manera que, al aproximarse a la noción de imagen, coincide con Villafañe al afirmar que hay una estrecha vinculación entre la realidad y la imagen. De ahí que haga hincapié en la consideración de que la imagen sea una parte o fragmento del mundo perceptivo, ofreciendo, a su vez, una nueva realidad a raíz del proceso interactivo entre el hombre y su mirada sobre lo real. En este sentido el profesor Zunzunegui (1984: 20) plantea que la imagen debe entenderse más como un «... conjunto de apariencias, susceptible de ser separado del lugar en que se produjo físicamente y preservado para futuros observadores».

La naturaleza objetual o matérica de las imágenes nos obliga a pensar en la necesidad de un soporte para su propia existencia, pero debo insistir en que otras no requieren de su materialidad para manifestarse físicamente. Sin embargo, éstas poseen un elevado componente sensorial, guardan cierta vinculación con el referente aunque, a veces, constituyan modelos de realidad abstractos. Estoy refiriéndome a las imágenes que tienen una naturaleza psíquica: las mentales. Dichas imágenes, aprehenden cualquier objeto ausente y se generan a través de un estímulo físico o psíquico. Por esta razón podemos hallar una gran variedad de imágenes mentales: alucinatorias, psicopatológicas, recuerdos, oníricas...

Así pues, si hemos visto que las imágenes mentales carecen de soporte físico para manifestarse no significa que puedan omitirse u olvidarse. Éstas ocupan un lugar preeminente en nuestro avatar cotidiano. Si bien, está claro que hay una idea más generalizada de que están más cerca de su carácter de representación aquellas en las que su materialización se da bajo un soporte para que adquieran el estatuto de modelos de realidad y puedan estar integradas en el mundo exterior con el fin de ser agotadas y referenciadas a modo de objetos de expresión y/o de consumo. Esto explica por qué la definición de Abraham Moles (1981: 20) es la más comúnmente aceptada:

La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), susceptible de subsistir a través del tiempo, y que constituye uno de los componentes principales de los mass-media (fotografía, pintura, ilustraciones, escultura, cine, televisión).

Por eso mismo, la percepción se ve forzada a valorar la imagen, primero, como un objeto más y, segundo, como el objeto que representa. Así pues, y coincidiendo con el parecer de Justo Villafañe (1985: 30) se trataría de establecer una definición que parta de la idea de que existen tres hechos básicos para admitir la imagen como tal:

Una selección de la realidad, unos elementos configurantes y una sintaxis, entendida ésta como una manifestación de orden. Todo fenómeno que admita reducirse a esta manera, sin alterar su naturaleza, puede considerarse una imagen.

Sin embargo, estos tres factores, que sirven como reconocimiento de una imagen, requieren, a su vez, dos grandes procesos: la percepción y la representación. El primero, se refiere a los procesos selectivos de la realidad que hace el observador para reducir el marco de la manifestación visual. Y en cuanto a la representación, viene a evidenciar un aspecto singular de la misma. A partir de ahí es cuando se comienza a llevar a cabo la transferencia modelizadora de la realidad a una imagen.

LAS FUNCIONES ICÓNICAS

Por otra parte, cabe considerar la posibilidad de clasificar o categorizar las diferentes manifestaciones visuales de forma sencilla a través de su naturaleza material. Esta diferenciación de imágenes coincide con el mismo referente, pero suscita dos nuevas cuestiones. Por un lado, encuentro importante el grado aparential con que han sido elaboradas cada una de ellas. Y, por otro, el nivel de semejanza que tienen con el referente. En cuanto al nivel de figuración, o representación visual, se

refiere a las diversas formas de llevar a cabo la imagen. Dicho en otros términos, la intención es ver la orientación dada a la imagen modelizada. Para ello Villafañe propone que la naturaleza de cada una de las formaciones icónicas pueda ser operativa. Ahora bien, una misma imagen puede cumplir, simultáneamente, varias funciones. La definición de cada una de ellas se tiene que llevar a cabo a través de la comparativa entre la realidad y la imagen. Las funciones icónicas son: la modelización representativa, la simbólica y la funcional.

La modelización representativa

Establece una identificación entre la realidad y la imagen. Entendiendo la correspondencia como una relación de parentesco o semejanza entre la forma plástica y el ejercicio de abstracción que se hace para la manifestación icónica.

Por ejemplo, una fotografía en color de una persona. En dicha imagen fotográfica existe una similitud o equivalencia con el individuo real. Es posible reconocer, con mayor o menor detalle, al sujeto que aparece en la foto por comparación con su aspecto «real». En cualquier caso toda representación, por muy rigurosa que sea, es siempre convencional o artificiosa, si bien hay convenciones más «naturales» que otras (por ejemplo, la perspectiva en el dibujo). Podemos deducir que la función representativa lo que hace es restituir algunas características visuales apropiadas de la realidad. El observador interpreta ésta desde los rasgos abstraídos para comprender el enunciado visual. Las caricaturas de personajes célebres son una didáctica ilustración de cuanto estoy planteando. El perfil que se haga de Rodríguez Zapatero o de Mariano Rajoy no tiene por qué respetar las proporciones naturales y mucho menos someter una transferencia literal de la figura original. Del líder socialista, por ejemplo, podemos exagerar los rasgos faciales más singulares para poder reconocerlo fácilmente: pronunciado mentón, nariz más afilada y puntiaguda, cejas exageradamente arqueadas y ojos azules brillantes. En cuanto al representante conservador podemos caricaturizar sus gafas, su barba y su nariz. Los dibujos de ambos, de cualquier forma, constituyen una

abstracción de los personajes reales y el espectador realiza una interpretación «racional» de su observación provocándole, cuanto menos, la sonrisa. Bien es cierto que dichas caricaturas forman parte de, como certeramente señala Ernst Gombrich (1968: 170), un «proceso de condensación y fusión». Los dibujantes se inspiran con el lenguaje y el contexto histórico-social para resumir de forma sintética sus miradas sobre los políticos. Por tanto, aquí entra la buena disposición del observador.

La modelización simbólica

Esta función de la imagen atribuye una forma visual a un concepto o una idea. Pero en todo símbolo icónico existe un doble referente: uno figurativo y otro de sentido o significado. Así, por ejemplo, la balanza que simboliza la justicia, la hoz y el martillo que significan el comunismo, el dibujo de la explosión de una bomba que representa a la guerra. Todos ellos son símbolos comúnmente aceptados con un referente figurativo (la balanza que representa el peso de inocencia y culpabilidad; la hoz y el martillo son utensilios cercanos a los trabajadores; la bomba como arma empleada en el ejército para el combate) y un referente de sentido más abstracto (la justicia, el comunismo, la guerra).

Así pues, la relación entre el símbolo icónico y la realidad se caracteriza por el hecho de que aquél guarda un nivel de abstracción menor (la balanza, la hoz y el martillo, la bomba) que su referente simbólico (el concepto de justicia, de guerra o de paz). Cualquier símbolo o convención visual va a tener un mayor grado de iconicidad respecto al concepto que lo representa ya que su vinculación con el referente es más cercano (una balanza genérica, una hoz y un martillo cualquiera, o el arma del ejército). Estas imágenes actúan primero como representaciones visuales y, en segundo lugar, como encarnación de un hecho o concepto abstracto.

La modelización convencional

De las tres funciones icónicas ésta es la más arbitraria respecto a la realidad. En este caso la imagen sustituye a la realidad sin reflejar ninguna de sus características visuales. No existe analogía con lo real (al menos de forma visual). En realidad, esta función icónica se manifiesta a modo de pacto o convención cultural. Son una serie de signos (como las palabras escritas o algunas señales de tráfico o la bandera de un país) formalizados, más o menos, arbitrariamente. Hacen referencia a un contenido particular o a un objeto pero sin reflejar sus características visuales en la realidad. Responden más a cuestiones de operatividad cultural, a la facilidad de reconocimiento de un entorno o situación, etc.

Así, frente a estas tres funciones cabe señalar el hecho de que las imágenes pueden, muy bien, encarnar simultáneamente más de una de éstas. Entonces, a la hora de analizar los iconos se tiene que destacar cual de ellos domina sobre los demás. Por este motivo es recomendable hablar de función icónica dominante para reflejar la transferencia más evidente que soporta una imagen.

EL CONCEPTO DE ICONICIDAD

Hasta aquí hemos visto la operación que hace la imagen para traducir o restituir a la realidad. El siguiente paso será indicar cuáles son las características de las imágenes y en función de ello podemos ver el grado de cercanía que posee el objeto icónico respecto a la propia realidad. En primer lugar debemos señalar que está directamente relacionado con la idea de verosimilitud aparential o con la aproximación que tiene respecto a los modelos reales. Me estoy refiriendo al nivel de mayor o menor abstracción que tiene una imagen y que Abraham Moles define como grado de iconicidad,⁷⁴ ahora bien, este concepto sólo puede servir

74. Moles (1981:32). El concepto de iconicidad se refiere a la semejanza o coincidencia que tiene la imagen respecto al modelo real.

para constatar el nivel de proximidad que guarda la imagen con su modelo real. La única finalidad posible es establecer una clasificación de imágenes para situarlas en una escala cuantificada y organizada que ayude a caracterizar el universo de los iconos, por lo cual no deja de ser un ejercicio convencional. Quizás la lista más célebre sea la publicada por Moles (1975: 335). En ella establece once niveles de realidad, es decir, desde la imagen que es capaz de restituir todas las características de un objeto (véase la imagen natural vista con el ojo humano) hasta aquella en que todos los elementos configurantes están indefinidos (por ejemplo, un cuadro de Jackson Pollock). La fotografía en blanco y negro se encontraría en el noveno nivel y la de color en el octavo nivel.

Con todo, me pregunto si es operativo realizar una escala de imágenes, pues además se olvidan las secuenciales. Lo que sí creo importante, a tenor de lo visto hasta aquí, es que la imagen supone una imitación o copia de la realidad y ésta se formaliza a modo de representación, es decir «... un enunciado sobre las cualidades visuales, y tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción» (Arnheim, 1976: 135). Lo que equivale a decir que entre la imagen y la realidad existe una correspondencia estructural, pero el grado de relación entre ambas es variable según la proximidad de una y otra, o sea que depende del nivel de abstracción que posee la imagen representada.

EL PROBLEMA DEL REFERENTE

Precisamente la «estética de la contigüidad» (Company, 1986: 69) es la que nos puede ayudar a conectar con la transferencia modelizadora de la realidad. Dicho concepto nos lo hemos apropiado de un notable estudio que hace Juan Miguel Company a la hora de dotar de sentido simbólico al mundo real desarrollado por Zola en sus novelas. La mencionada «estética de la contigüidad» consiste en llevar a cabo una transiti-
vidad del objeto en expresión. Esto significa potenciar las huellas de la realidad para luego elaborar o construir una mirada del mundo donde se privilegia su ámbito como marca estética.

Pero esta aproximación también nos va a servir para poder esclarecer la equívoca noción del referente ya que existe la idea bastante extendida de que el realismo fotográfico o cinematográfico supone una expresión mimética de la realidad. Pero este equívoco tan generalizado se explica por el olvido del propio referente al pensar que las imágenes parecen nuestra forma natural de ver las cosas. Tendemos a considerar una fotografía más o menos realista por el hecho objetivo de proporcionarnos un alto grado de iconicidad, sin embargo, este aspecto responde más a una forma de sustituir la realidad, es decir, a los modos en que la imagen ha restituido, analógicamente, el mundo real. Hay una correspondencia en la estructura de los elementos configurantes y por eso creemos de forma ingenua que la fotografía realista nos facilita una cierta densidad de información apropiada para reconocer nuestro entorno próximo. Así pues, como señala Joan Fontcuberta (1990: 131) «el realismo está conectado a la calidad y no a la cantidad, y esta cualidad –esta facilidad– en fotografía se refiere al hecho de que el marco de referencia utilizado es el nuestro propio». Todo esto se explica por la tendencia a olvidar el propio referente al pensar que las imágenes fotoquímicas parecen nuestra forma «natural» de ver las cosas.

No obstante, en la mayoría de los casos, los signos icónicos tienen una fuerte dependencia con la realidad (en el sentido de que una imagen figurativa refleja, directa o indirectamente, una parte de ella). Roland Barthes (1987: 180-181) aseguraba, a propósito de la literatura realista y ejemplificándolo con un pasaje del cuento de Flaubert *Un coeur simple*, que los detalles pertenecen al reino de la descripción. Consideraba el detalle descriptivo como la representación cruda y dura de la realidad, como una serie de anotaciones insignificantes:

La anotación insignificante (tomada esta palabra en su sentido fuerte: aparentemente sustraída de la estructura semiótica del relato) tiene parentesco con la descripción, incluso cuando el objeto parezca no estar denotado más que por una palabra (en realidad, la palabra pura no existe: el barómetro de Flaubert no está citado en sí mismo; está situado, aprehendido en un sintagma referencial y a la vez sintáctico) ésta (...) (la

descripción) no lleva ninguna marca predictiva; al ser «analógica» su estructura es puramente aditiva y no contiene esa trayectoria de opciones y alternativas que da a la narración el diseño de un amplio *dispatching*, provisto de una temporalidad referencial (y no solamente discursiva).

De ahí que llegase a la conclusión de que, semióticamente, los detalles descriptivos constituyen un pacto directo entre el referente y el significante, estando, a la vez, desprovistos de significado. Dicho de otro modo, Barthes (1987: 186) parece plantear que las descripciones no son más que una ilusión referencial. En verdad, denotan directamente «lo real», pretenden indicar que los objetos detallados pertenecen al ámbito de «la realidad»:

... La misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un efecto de realidad, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad.

Si nos atenemos a lo que he señalado hasta ahora puede advertirse una considerable discrepancia con lo esgrimido por Roland Barthes. Y su planteamiento idealista también contrasta con el de Emilio Garroni (1977), quien, de manera implícita, responde a los argumentos barthesianos matizando que el referente no es la «cosa misma», sino nuestro modo de operar sobre las cosas, de manipularlas y configurarlas a modo de correlato implícito del lenguaje. La «operación», a su vez, es este mismo manipular concreto que no puede desligarse de nuestra forma de representarnos las cosas y de nuestra manipulación de las mismas, o sea, de nuestro «tomar las distancias» con respecto a los estímulos inmediatos. Ello supone, por consiguiente, nuestro conocer y hablar de ellos. Según Garroni, las cosas no se encuentran ahí arrojadas y carentes de sentido, esperando o aguardando que se las represente sino que deben formarse mediante el lenguaje:

El contexto implícito es, más bien, una «presuposición» indispensable de un contexto explícito, no su «equivalente extralingüístico»: es aquello en lo que se constituye el *sentido* respecto al cual el *significado* no es una duplicación en términos explícitos, sino una transformación y reelaboración original que reacciona también a nivel de contexto implícito y de operaciones.

Como ya señalé en el apartado anterior, Gombrich plantea del mismo modo el problema de la noción de referente. Bien es cierto que usando otras terminologías, pero van en la misma dirección: la referencia no proviene de las formas externas del objeto sino de la función de sustituir, de forma simbólica, dicho objeto y del sentido dado por la cultura y la sociedad. Entonces, si pienso, por ejemplo, en el retrato fotográfico de August Sander de un maestro albañil (significante icónico + significado ‘albañil’), no tiene como referente el trabajador particular que se ha escogido para realizarla. En realidad, el referente tomado es la categoría de los albañiles: es necesario distinguir entre el acto de la toma fotográfica, que requiere un obrero en particular, y la atribución de un referente a la imagen vista por los que la miran. El referente también vendrá dado por el significado cultural que otorgamos al objeto particular: el valor histórico-social que haya tenido la figura obrera. Por tanto, un objeto-representante solo remite a esta categoría y no al objeto en sí que se ha utilizado para la fotografía. El propio August Sander era consciente de sus operaciones expresivas a la hora de realizar el proyecto del hombre del siglo xx. En una carta escrita en 1925 y dirigida al coleccionista e historiador de la fotografía Erich Stenger, con objeto de mostrar su álbum que, en ese momento todavía estaba en fase de preparación, August Sander pretendía definirse como miembro del círculo de los «artistas progresistas» de Colonia en estos términos (Lemagny y Roville, 1988: 143):

La fotografía pura nos permite crear retratos que reproducen a los sujetos con una verdad absoluta, tanto física como psicológica. He partido de este principio, tras decirme que, si podemos crear retratos de sujetos

que sean verdaderos, crearemos al mismo tiempo un espejo de la época en que viven esos sujetos. Para estar en condiciones de dar un panorama representativo de la época actual y de nuestro pueblo alemán, he agrupado esos clichés en colecciones, empezando por el campesino y terminando por los representantes de la aristocracia del espíritu. Al fijar las diversas categorías sociales y su medio ambiente por medio de la fotografía absoluta, espero reproducir fielmente la psicología de nuestro tiempo.

Con esta serie de fotos de los «Hombres del siglo xx», llevadas a cabo a mediados de los años veinte, August Sander buscaba un retrato social procurando reflejar elocuentemente la concepción social que se tenía desde la perspectiva cultural e ideológica entre las diferentes capas de la sociedad en la república de Weimar. Y curiosamente, a diferencia de los artistas coetáneos, Sander se preocupaba bastante poco de la creatividad estética pues le interesaba sobre todo el marco escogido de la realidad. Su enorme sentido de observación le permitió caracterizar al ciudadano alemán gracias al amplio abanico de retratos cuyos límites enunciativos desbordan la autonomía de cada uno de ellos pues al rol social del sujeto fotografiado se le dota de todo sentido a partir de los demás retratos. Pero está claro que la construcción del referente no sólo del maestro albañil que hemos tomado como ilustración, sino de todas y cada una de las imágenes tomadas, parte de la idea común y cultural que se tiene de la figura de cada profesión para significar la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf (1976): *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba.
- BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- COMPANY, Juan Miguel (1986): *La realidad como sospecha*, Madrid, Hiperión.
- ECO, Umberto (1977): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- FONTCUBERTA, Joan (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GARRONI, Emilio (1977): *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina Edizioni.
- GOMBRICH, Ernst H. (1968): *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral.
- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (1988): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor.
- MOLES, Abraham (1975): *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Mensajero.
- MOLES, Abraham (1981): *L'image. Communication Fonctionnelle*, París, Casterman.
- RAE (1992): *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe.
- VILLEFAÑE, Justo (1985): *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1984): *Mirar la imagen*, Servicio Editorial del País Vasco.