

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

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



LA HUELLA DE LA FORMA

SANTOS ZUNZUNEGUI

Universidad del País Vasco

In memoriam Jean-Marie Floch

Este texto carecerá de ilustraciones. Para ello me acogeré a la autoridad de Susan Sontag que publicó un notabilísimo libro sobre fotografía sin incluir en él una sola imagen. Igualmente podría recurrir a la autoridad de Roland Barthes cuando, en *La cámara lúcida*, tomó la decisión de no publicar la foto central sobre la que pivotaba su reflexión, esa famosa foto de su madre que decidió resguardar de la curiosidad de sus lectores.

Mi propósito es de corte metodológico. Se trata simplemente de plantear algunas preguntas sobre qué podemos hacer con este objeto complejo que es la fotografía y cómo podemos abordarla. Para ello me centraré en un solo ángulo, de entre tantos posibles; enumeraré, primero, una lista de campos potenciales de trabajo para, luego, reducir el alcance de mi intervención y pasar de la mirada telescópica a una mirada más microscópica, más cercana al objeto. No renunciaré a insistir una y otra vez en determinados puntos. No por inútil afán de redundancia, sino porque estoy persuadido de que uno nunca repite lo suficiente determinadas ideas en la medida en que siempre hay gente que no quiere oír las cosas que uno dice. De la misma manera es pertinente advertir que lo que yo voy a señalar en las páginas que siguen no es contradictorio con algunas cosas de las que, con plena conciencia, no voy a ocuparme. Con lo que quiero apuntar que, cuando propongo un programa de trabajo no lo hago porque crea que sea ni el único viable o posible, ni el más importante de los que se puedan aplicar a este objeto difícil que llamamos fotografía. Es el momento de decirlo: para mí, la fotografía es un objeto difícil, un objeto complicado, un objeto básicamente silencioso, y hacer hablar a ese tipo de objetos no es fácil. Precisamente ese es uno de los problemas que hay que poner, con urgencia, sobre el tapete.

Para entender adecuadamente lo que voy a desarrollar a continuación debo advertir al paciente lector que voy a hacer un uso metafórico del famoso esquema de las funciones de comunicación que Roman Jakobson puso sobre la mesa y que todo el mundo conoce. Roman Jakobson diseñó un esquema de la transmisión de la información que, en el fondo, no es sino una relectura del paradigma de la teoría de la información, transplantado a la lingüística. De manera voluntariamente somera diré que el insigne lingüista sostiene que la comunicación es un proceso que se realiza entre un emisor y un receptor a través de los cuales circula un mensaje a través de un canal, que ese mensaje está organizado a través de un sistema que llamamos código y que, finalmente, ese mensaje funciona en un contexto. Éstas son las famosas funciones de la comunicación (a las enumeradas hay que añadir la fática para completar las seis identificadas por el lingüista ruso) y si las traigo aquí es para intentar vincular con cada una de estas funciones algunos trabajos que se pueden realizar en torno a la imagen fotográfica. De nuevo me veo en la obligación de prevenir al lector que una de las particularidades del texto que tiene entre las manos es que, siendo un texto sobre metodología de análisis fotográfico, aspira a no ser sólo metodología de análisis la imagen fotográfica. Por la sencilla razón de que la fotografía no vive aparte, cortada ni separada de los demás medios de comunicación de masas y que en el interior de eso que algunos han llamado, con una expresión un tanto grandilocuente, la iconoesfera contemporánea, la fotografía convive con otras miles de formas de imágenes, con las que mantiene una relación inestable, una relación compleja, en la cual los centros de mayor o menor influencia, sobre los mecanismos de constitución de eso que hemos dado en llamar el «imaginario social», se reconfiguran con el tiempo, de manera permanente. Es evidente que la aparición de la fotografía modificó el imaginario social como lo hizo, luego, la llegada del cine. Como sucedió, por supuesto, con la irrupción de la televisión y como lo está haciendo ahora la llegada de Internet. Lo que no quiere decir que desaparezcan o que pierdan importancia los demás medios. Ya se ha señalado el hecho de que la nueva tecnología digital va a suponer un *revival* de la fotografía al menos bajo dos as-

pectos que siempre han estado ahí, pero que ahora quizás van a cobrar un nuevo impulso: el *aspecto artístico*, por supuesto, pero también el *aspecto lúdico*, es decir, el aspecto de la foto amateur, la foto que cobra o está llamada a cobrar, a través de la facilidad del uso de la máquina, un peso probablemente mayor en un futuro no muy lejano.

Por tanto, haciendo uso, repito, metafórico, del paradigma de Jakobson sobre la comunicación, sostendré (afirmación, en sí misma banal) que la fotografía es un objeto que tiene que ver con todos los elementos de la comunicación. Si nosotros queremos enfatizar el lado del *emisor* fotográfico, podemos centrar el trabajo sobre la fotografía en ese campo en el que incluiríamos todo aquello que queda *antes* de la existencia de la foto. En otras palabras, la foto tiene que ser producida para ser vista, lo que quiere decir, por tanto, que existe una fase anterior, una historia de la fotografía entendida no en el sentido convencional de la fotografía como historia, sino una historia de la fotografía entendida como historia de aquellos elementos que llevan en dirección y acaban confluyendo en ese objeto que llamamos fotografía: historia social, historia también particular, historia de las condiciones sociales en las que trabaja el fotógrafo, historia, si se quiere, de la psicología fotográfica, o de la psicología del fotógrafo, con referencia a la intencionalidad que subyace en la imagen fotográfica.

Si se quisiera enfatizar la función del *canal* podríamos discutir interminablemente sobre los problemas de las especificaciones técnicas de la fotografía, territorio en donde podríamos colocar, por ejemplo, el debate entre lo analógico y lo digital, los problemas derivados de la emergencia de las nuevas tecnologías que afectan de manera tan obvia a la fotografía de nuestros días. Si ahora pensamos en la función *código*, en esa función que organiza los objetos comunicativos como tales objetos comunicativos y que permite vincular una expresión con un contenido, nos introduciremos de lleno en un debate interminable (aunque relativamente terminado, desde mi punto de vista) pero que siempre retorna una y otra vez como una especie de fantasma en las discusiones sobre la fotografía, planteándonos, una y otra vez, la discusión en torno a qué tipo de signo sea la fotografía: la fotografía como un índice, como ico-

no, como símbolo; si estamos ante un índice, un icono indicial pero que puede ser utilizado simbólicamente, etc. Debate inaugurado con el artículo decisivo, y nunca mejorado, de André Bazin, publicado en 1945 y que se llama «ontología de la imagen fotográfica», auténtico texto fundador de esta reflexión, prolongada luego, sin duda, por Roland Barthes, o si se prefiere una formulación más académica de la misma, por el volumen de Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, texto que de alguna manera pone ya todos los puntos sobre las íes, o, entre nosotros, por los trabajos de Jesús González Requena cuando sostiene su teoría de lo radical fotográfico que, en cierta medida, es una reformulación o una derivación, con matices, de la vieja idea de Bazin de la fotografía como un método de despellejar la realidad. Con todo, me parece que esta discusión basada en la tripartición de Peirce (índice, icono, símbolo) está incompleta en la medida en que ahora sabemos que hay una categoría más, una categoría especialmente útil en el análisis de la visualidad, que es la categoría de los sistemas semi-simbólicos. No existen, por tanto, sólo los símbolos, sino también, eso que llamaremos los sistemas semi-simbólicos, aquéllos en los que la correspondencia entre los elementos de la expresión y el contenido no se realiza término a término sino categoría a categoría.¹

Por supuesto está el tema del *contexto* que tanta tinta ha hecho correr. ¿Quién no ha repetido alguna vez el mantra que dice que «para entender un mensaje hay que entenderlo en su contexto»? Pero, ¿qué difícil es saber lo que queremos decir cuando decimos eso! ¿El contexto, cuál es? ¿Es el contexto en el que recibimos el mensaje? ¿Es el contexto de producción? ¿Se trata del contexto de recepción? ¿Todos a la vez? Y, si es el contexto de producción, ¿cuál es el económico, el social, el político, el psicológico en el cual la fotografía fue hecha? Si nos interesamos por el de recepción nuevamente nos vemos obligados a declinar todos los tipos de contextos, en busca de cuál sea ese contexto en concreto. De hecho, buena parte de los trabajos de fotografía se agotan

1. Ver entrada «semi-simbólico (sistema, lenguaje, código)» en greimas y courtés (1991: 227-230).

en interminables discusiones acerca del contexto y nunca abordan el análisis de la fotografía propiamente dicha, como si declinando interminablemente el contexto, eso nos aliviara de la pesada carga final de tener que mirar cara a cara ese pequeño objeto visual que es la fotografía y hacer cuentas con y de lo que ahí vemos. Por tanto, hablamos de todo lo que está *alrededor* pero nunca de eso que vemos *ahí*. Otro tanto sucede si queremos tomar en cuenta la posible dimensión *fática* del objeto fotográfico. Cualquiera puede imaginar multitud de situaciones en las que la circulación de una o varias fotografías funciona como mera forma de «mantener el contacto», de comprobar si los canales de comunicación siguen abiertos.

Por último, (en realidad anteúltimo, porque ya he dicho que aparcaba el problema del *mensaje* para el final), hay que decir que si estudiamos el problema de la fotografía desde el punto de vista del *receptor* (pero no sólo de la fotografía, sino cualquier mensaje) podemos poner sobre la mesa el gran debate entre el *uso* y la *interpretación* de los mensajes. Los mensajes se pueden interpretar pero los mensajes se pueden usar. Y se trata de dos cosas bien distintas. Al menos, algunos estudiosos, Umberto Eco entre ellos, sostienen que esta distinción es pertinente y necesaria para obviar algo que amenaza los trabajos que llevamos a cabo en torno a los distintos tipos de mensajes: que caigamos en la literatura y que el análisis se convierta en un ejercicio literario, más o menos brillante, pero que no dé cuenta de lo que realmente se juega en el objeto comunicativo. Ese tipo de análisis literario, sin duda, usa la fotografía o cualquier otro tipo de mensaje como disparador, como trampolín para saltar desde ahí a una serie de reflexiones en torno a la foto que pueden llegar a ser fascinantes y apasionantes pero de las que uno acaba preguntándose hasta qué punto son capaces de ofrecer un saber real sobre el objeto que, se supone, les sirve de punto de partida. Quiero ser claro en este punto, el uso es tan lícito como la interpretación, no se trata de sostener que debemos interpretar los mensajes y no usarlos fuera de la rigidez de la interpretación. En absoluto, ambas cosas son igualmente lícitas, simplemente conviene saber cuándo estamos en una y cuándo estamos en otra, cuándo nos movemos en el terreno de una in-

interpretación razonable y sostenida por el objeto que analizamos y cuando nos movemos en el terreno de la literatura, el uso o el sentido amplio. Aquí también podríamos situar eso que algunos autores, muy en concreto Rosalind Krauss, llamó en su momento los espacios discursivos. Decía Rosalind Krauss que cuando nosotros vemos, por ejemplo, fotos de Atget, el gran fotógrafo del siglo XIX francés, o cuando vemos las fotos de Timothy O'Sullivan, realizadas cuando viajaba como fotógrafo de las expediciones geológicas que recorrían el medio oeste norteamericano, las tratamos como obras de arte, las incluimos en lo que ella llamaba el espacio discursivo del arte. Esas fotos las colgamos en museos, pero esas fotos nunca han sido pensadas para eso. Atget levantaba un inventario de edificios de París con una finalidad puramente catastral y O'Sullivan hacía fotos en el marco de una expedición en busca de nuevos minerales y que intentaba dar a conocer los espacios del Oeste. Es decir, originalmente, sostiene Krauss, no son *fotos* propiamente dichas, son *vistas*. De alguna manera, cuando nosotros decidimos que esas fotos son obras de arte las estamos cambiando de espacio discursivo, con lo que estamos hablando de un mismo objeto de dos maneras bien distintas, usándolo para fines bien diversos. Como puede verse, las fronteras entre el uso y la interpretación son porosas y deben ser tratadas con plena conciencia de este hecho.

Dicho lo cual es el momento de plantear, en positivo, mi propuesta. Propuesta que se enuncia con extraordinaria simplicidad y en forma de eslogan fácil de recordar: «mantenerse en la fotografía». Lo que quiere decir, *strictu sensu*, mantenernos cerca del objeto fotográfico. Todas las tareas que he comentado antes se pueden y se deben hacer, pero queda otra, y esta es la razón por la que he dejado el *mensaje* (el núcleo duro del esquema de la comunicación) para el final. Razón que no es otra que la de intentar dar cuenta de la particularidad de cada fotografía. Porque cada fotografía es un elemento distinto o particular, un objeto «comunicativo» singular, un objeto visual que me interpela, me habla, me dice algo. ¿Qué me dice? ¿Cómo sé lo que me dice? Recordemos esa idea nodal de Barthes: «la foto lo único que dice es que eso estaba allí cuando se tomó» y nada más. Por eso señalaba antes que la foto es

un elemento extraordinariamente silencioso y hacerla hablar es mucho más difícil que a otro tipo de objetos, que a una película, que a un texto literario, por ejemplo. La foto es un objeto singularmente refractario al análisis, por más que nosotros hablemos de ella con una cierta desenvoltura. De donde deduzco que no merece la pena, a estas alturas, perder demasiado tiempo debatiendo hasta la eternidad la especificidad de la foto, demos por zanjado el tema de su especificidad y aceptemos que la fotografía sea un índice o un icono indicial que puede hacer funciones simbólicas, es decir, cumplir con todos y cada uno los elementos de la tripartición de Charles S. Peirce. Podemos poner el acento en la parte «huella», índice, en la parte icono (en el parecido figurativo), o podemos poner el énfasis en una utilización simbólica de la misma. Pero vayamos a estudiar la fotografía como objeto de sentido. Para mí, como semiólogo, la fotografía, una fotografía cualquiera es, sencillamente, un conjunto de formas significantes que son portadoras de un significado.

En la medida en que creo en el buen sentido de la división del trabajo entre los estudiosos, mi campo de estudio va a ser muy parcial. Todo a lo más que aspiro es a decir unas poquitas cosas sobre la foto, muy pocas cosas sobre cada foto en concreto. Por eso necesitaré recurrir a la ayuda de un historiador que me diga otras cosas que yo no sé, ni puedo saber; necesitaré que venga un especialista técnico y me aclare algunos elementos que se me escapan; necesitaré a alguien que me ilustre sobre todas esas cosas que quedan *al margen* de mi competencia específica. Lo único que sostengo es que hay un pequeñito saber parcial que se puede aportar desde el campo de la semiótica y que no sólo no es contradictorio sino que puede dialogar con otros saberes, y este saber tiene que ver, en concreto, con la manera en que la fotografía (cualquier objeto del mundo a la hora de la verdad) se constituye en potencial portador de significado. En el fondo los semiólogos (visualistas o no) trabajamos amparados, primero, por la reflexión de Merleau-Ponty, cuando recordaba que el hombre es un ser condenado al sentido. Después, por la de Gombrich, que señalaba un hecho que se suele olvidar: nuestros sentidos no nos fueron dados para captar formas sino significados.

Por tanto, a mí lo que me interesa es comprender de manera adecuada los sistemas de relaciones que hacen que una foto sea un objeto de sentido, que autorizan a postular que una foto diga algo. Por tanto, a lo que me aplico es a comprender cómo una foto significa y qué hace que una foto signifique algo. Con otras palabras, que a algunos todavía les sonarán aunque su eco nos llega cada vez más lejano: análisis concreto de la situación concreta. Eso es lo que propongo, coger unas fotografías, analizarlas concretamente en su aspecto más material y más particular; no teorizar sobre la mitología individual de la fotografía, los mensajes y el código, el hecho antropológico, la actualización del mito de Orfeo, etc. En el fondo propongo abandonar el campo de lo que Roland Barthes llamaba el «deseo ontológico del fotógrafo».

Por el contrario, la tesis que yo sostengo, de la mano de unos de mis maestros, Jean Marie Floch,² es que la fotografía es un lenguaje visual entre otros que propone una articulación entre lo sensible y lo inteligible. Hay algo que vemos, que nos entra por el sentido de la vista y que nos propone algo que entendemos. André Bazin, en el texto antes citado decía que «toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen». La propuesta es sugestiva: sintamos la imagen como objeto. ¿Por qué? Para no situar cada fotografía concreta bajo el gran paraguas de la fotografía. Para, al contrario, enfatizar la diversidad, señalar que cada fotografía es un mundo, cada fotografía es un objeto signifiante distinto. Es verdad que existe, cómo no, el fenómeno de la intertextualidad: una foto habla con otras fotos, pero también habla con textos literarios, también habla con textos científicos, habla con la tecnología, dialoga con una situación social. Es decir, en la fotografía obviamente la intertextualidad no tiene que ver únicamente con el que esa foto me recuerde a tal o tal cuadro, eso es una manera demasiado mecanicista de hablar. La fotografía es una cosa algo más compleja, y por eso la tarea de los analistas consiste en comprender su lógica, la lógica a través de la cual la fotografía se organiza como un objeto significan-

2. Para un conocimiento de los trabajos de Jean-Marie Floch sobre la fotografía véanse sus obras de 1985, 1986 y 1992.

te y dice cosas. Insisto, podemos teorizar interminablemente sobre la foto, pero al final siempre tenemos que hacer cuentas con esa foto, con esa foto que me interpela. Roland Barthes afrontó a su manera el tema: «no muestro esa foto, puesto que no quiero que nadie la vea». Mi invitación es la contraria: veamos qué hay ahí para mí en esa fotografía. ¿Para qué? Entre otras cosas para encontrar qué valores subyacen en la fotografía. Porque la fotografía, como todos los discursos, es portadora de valores y en el fondo, cualquier mensaje no es sino un lugar donde circulan valores, donde se intercambian valores, donde se proponen una serie de valores y se nos pide a nosotros, receptores de dichos mensajes, que hagamos nuestros esos valores unas veces, otras que los rechazemos. Esos valores se despliegan también en la fotografía convencional, por ejemplo a través de algunas prácticas bien conocidas, como sucede cuando la fotografía se presenta como auxiliar de las ciencias. Nada impide que una fotografía ponga en primer término su carácter auxiliar, que funcione como un documento, un recuerdo, una prueba, un testimonio. Territorio en el que podemos declinar todos esos casos en los que la fotografía lo que hace es levantar acta de una determinada realidad.

Pero la fotografía puede ser también concebida como un arte. Para algunas personas el uso de sus fotografías es una manera de expresión personal, aunque, a fuer de sincero, no creo que el arte sea un problema de expresión personal, aunque sí un lugar de expresividad que es cosa bien distinta. En este campo la fotografía no está al servicio de documentar nada, sino por el contrario de crear una realidad. Éste es el campo que pondríamos bajo la advocación de la utopía. Utopía de la fotografía o la utopía del cinematógrafo o utopía de cualquier discurso. La foto puede ser utópica, puede ser práctica, pero también puede ser lúdica: la foto como forma de ocio, esas fotos que hago cuando voy de vacaciones y fotografío incluso antes de mirarlos los lugares en los que estoy para tener una prueba a posteriori de que he estado allí. Sobre esta dimensión existe un clásico de la literatura fotográfica, obra de Pierre Bourdieu, *Un arte medio*, que levanta un inventario sociológico extraordinario del uso lúdico de la fotografía amateur, campo de altísimo interés. En el momento actual en el cine, por ejemplo, se está descubriendo

que el interior de lo que se llama «cine amateur» antes despreciado, o *film de famille* como lo denominan los franceses, o *home movie* en la expresión inglesa, existe un mundo extraordinariamente interesante, fascinante, a través del cual podemos acceder a gran cantidad de elementos significativos de la vida social que han quedado recogidos en esas imágenes que levantan acta de nuestros ritos familiares. De la misma manera nada impide que alguien ponga al día los estudios sobre la fotografía desde este punto de vista estudiando, por ejemplo, la fotografía desde el ángulo de aquellos a los que lo que les gusta no es tanto hacer fotografía sino que sienten pasión por el material fotográfico, como es el caso de ese *bricoleur* que monta y desmonta sus aparatos, que mide, que prueba el objetivo nuevo, que se interesa por todos los aspectos de las nuevas tecnologías y para el que hacer fotos es algo que siempre puede diferirse en la medida en que siempre hay nuevas cosas que explorar en el dispositivo fotográfico, entendido en sentido amplio.

Para ir, por razones de seguridad, a un campo en el que me he movido con anterioridad haré ahora referencia a un texto mío antiguo incluido en un libro que se llama *Paisajes de la forma* donde analizaba la foto de paisaje. La foto de paisaje es uno de los géneros fotográficos, por así decirlo, más particulares, y mirando esas fotografías de paisajes descubrí que hablar de fotografía de paisaje no basta, que hay que hablar de fotografías de paisajes en plural, puesto que hay muchas maneras de fotografiar un paisaje y hay ideologías fotográficas que afrontan el paisaje desde posiciones muy diversas, de la misma manera que hay ideologías fotográficas que afrontan, desde posiciones muy diversas, el tipo de relación que mantiene la fotografía con el objeto prefotográfico en general. Sintetizando mucho, y vuelvo sobre algunas de las cosas que allí comenté, podemos decir que hay un tipo de fotografía (como hay un tipo de discursos verbales y literarios o cinematográficos, ya que, como repito, no creo en las especificidades en este terreno), en la que se da por supuesto que el lenguaje sirve para interpretar el sentido del mundo, captar su lógica, captar sus valores, levantar actas notariales de las cosas, dicho en dos sencillas palabras. Pero al lado de esas fotos constatativas había otras en las que se veía, de manera muy clara, que sus au-

tores pensaban que si conocemos las cosas es en tanto nos acercamos a ellas a través del discurso que hacemos sobre ellas. Para decirlo con una fórmula provocativa: para estos autores la realidad no es lo que está *antes* de la foto, sino lo que está *después* de la foto. Con otras palabras, es obvio que ese referente estaba allí cuando la foto se tomó, pero no es menos cierto, y esa es la parte que me interesa, que si yo accedo a ese referente es porque lo hago a través de una foto. En otras palabras, lo que yo sé de esa realidad lo sé a través de la fotografía. Obviamente, cuando me remito únicamente a la fotografía, el referente no es lo que está antes, sino lo que está después. En esto consiste la función constructiva del lenguaje, el lenguaje construye la realidad y no se trata tanto de dar la palabra al mundo como sostienen los referencialistas como reconocer que, en términos de lenguaje, todo discurso produce, en mayor o menor grado, una cierta ilusión referencial. Para los que sostienen estas ideas todo discurso es siempre una visión filtrada, una articulación creadora, un volver a ver. Alguien ha dicho que una imagen no es la percepción de algo, es la percepción de una percepción. Es decir, una foto es antes que nada alguien que mira algo, de tal manera que lo que yo miro ya ha sido mirado y yo miro a través de la manera en la que alguien ha mirado. Por tanto ahí hay un tema de un cierto interés, algo sobre lo que hay que pensar, cómo afrontamos el problema de esa doble distancia a la que la fotografía nos coloca con relación a la realidad. Pero lo que sucede con la fotografía, sucede con el cine, con un texto escrito, con un telediario, un programa televisivo. Podemos discutir la complejidad de cada articulación significativa, pero no creo que existan grandes diferencias en la manera en el que significado aparece y en la manera en el que dicho significado remite a cierta realidad.

Desde ese punto de vista probablemente ganaríamos algo aparcando el debate sobre la objetividad ya que parece más rentable discutir cómo una foto concreta organiza nuestra percepción de la realidad, discutir sobre qué tipo de realidad me propone esa fotografía, en torno a qué valores se mueve y qué me dice que espera que haga. Porque, hay que subrayarlo, la fotografía, como cualquier discurso, supone, también,

unas instrucciones destinadas a modalizar comportamientos posteriores. Es evidente que si alguien dice algo o si alguien pone en circulación un objeto es para buscar la adhesión de aquel que recibe el mensaje y para modificar su forma de ver el mundo a través de esa adhesión que se le propone. De ahí la necesidad de proceder a identificar adecuadamente los valores, bien implícitos, bien explícitos, inscritos en esa mirada a través de la que vemos. Porque no hay discursos desinteresados, existen por el contrario distintos tipos de discursos interesados, lo que hace aún más urgente que nos preguntemos por las formas que adopta el discurso fotográfico o cualquier otro tipo de discurso.

Dicho esto, ¿cómo podemos hacer cuentas con la fotografía? Creo que teniendo en cuenta que en toda fotografía, quizás no en todas pero sí en la mayoría, coexisten dos niveles en los que merece la pena detenerse: en primer lugar, está el nivel que llamaré figurativo o icónico. ¿Qué entiendo por figurativo/iconico? Se trata del nivel que activo cuando en una fotografía reconozco sin mayores problemas las formas del mundo que mi experiencia antes me ha hecho conocer más o menos directamente. En esa foto del general Espartero (un pie de foto me señala que se trata del general Espartero) yo no sabré que es Espartero, hasta que alguien al que creo (en el que deposito mi confianza; en este caso el pie de foto incluido en un texto «científico») me lo diga. Pero aunque tenga que hacer un acto de fe (más o menos grande) para creer que es Espartero, sí soy capaz de reconocer, sencillamente, a un señor vestido de militar, de gala, en una actitud determinada; en resumen, toda una serie de cosas accesibles en términos figurativos entre los que se incluye el reconocimiento de la figura humana. A esto es a lo que se llama o llamamos, la virtud de icono que tiene la fotografía. Llegados a este punto conviene tener claro que la iconicidad no es una propiedad privativa de los lenguajes visuales. La iconicidad de una imagen, eso que llamamos el parecido, presupone un contrato, un contrato previo, un crédito de analogía que le damos a la fotografía. El mismo crédito de analogía que, sin duda, los egipcios daban a esas imágenes que para nosotros carecen de él, pero que probablemente para ellos tenían los dibujos con los que decoraban sus tumbas. Por eso lo que llamamos rea-

lismo no existe, existen «realismos» que a lo largo de la historia se han ido construyendo a través de un contrato social en el cual la iconicidad o la noción de aquello que estamos dispuestos a aceptar como parecido suficiente era sometido a los avatares del tiempo. Por tanto, el parecido es un mero problema de contrato enunciativo. Nos ponemos de acuerdo para decidir que esto quiere decir «parecerse a», cuando en otro momento «parecerse a» quería decir otra cosa bien distinta. Señalo esto porque un texto literario puede ser perfectamente icónico. Es el caso de la gran novela del siglo XIX, como las obras de Balzac, Zola, Dickens, etc., en cuyas páginas es posible encontrar un énfasis en la descripción minuciosa, detallada, de los lugares, los decorados, los trajes, las personas... ¿Por qué? Porque esos autores querían reconstruir milimétricamente la impresión de realidad de ese mundo, hasta el punto de que para nosotros, lectores de una página de Zola o de Balzac, ese mundo se levanta ante nuestra imaginación con un altísimo grado de realismo, con un altísimo grado de iconicidad. Balzac era un gran iconólogo y también lo era Zola. El problema es que producían el *efecto de iconicidad* con los medios que tenían a su disposición, que eran los verbales, de la misma manera que otros lo hacen con los medios fotográficos.

De aquí que la famosa distinción de Peirce no sea demasiado útil para entender algunas cosas. Por el contrario, lo que tenemos que analizar son esas formas figurativas, reconocer su historicidad, poner de relieve las tramas y las especificaciones de las imágenes. Si repasamos, por ejemplo, toda una parte de la fotografía, la llamada pictorialista, no nos costará descubrir que los fotógrafos que practicaban este «estilo», cuando elegían algunas escenas lo hacían imitando algunos pintores habían afrontado temas similares, escogiendo el mismo ángulo para fotografiar un lugar desde el cual un pintor había levantado el acta, a mano y laboriosamente, del tema, ¿por qué?, por un problema de filtración de la visión. No vemos nada originalmente, vemos a través de cómo las cosas han sido vistas antes e incorporamos ese acervo de visiones anteriores al nuestro particular. Desde ese punto de vista, son esas tramas, esas escenificaciones, esa jerarquía y disposición de las cualidades expresivas de las fotos lo que nos debe preocupar. Barthes apuntaba dos

ideas, en el año 1964, que son ciertas. Hablaba, primero, de la libertad de significación de la imagen, lo que le permitía afirmar su noción de *punctum*. Pero hablaba también de la potencia proyectiva de las imágenes, es decir de una potencia proyectiva, que hace que las imágenes se salgan de sí mismas.

Éste es el momento de recordar algo en lo que, por ejemplo, Jean-Marie Floch insistía mucho cuando decía: «¡qué curioso que todos estos discursos fotográficos de los cuales vivimos los teóricos de la fotografía: el discurso de la huella, el discurso de lo radical fotográfico, el discurso ontológico sobre la fotografía, sean unos discursos carentes de absoluta sensibilidad hacia la dimensión sensible y visual de la foto!». A este tipo de reflexiones sobre la fotografía no le importa nada la dimensión visual de la foto, lo sensible, las formas que adopta el dispositivo fotográfico, las formas de la huella, en dos palabras. Todo lo más, sucede que, como en el caso de Barthes cuando decía, «en una foto hay tres niveles: lo literal, lo icónico no codificado y lo icónico codificado», lo único que se estaba haciendo era transcribir a Panofski. Como es bien conocido, el método iconológico de Panofski distingue también tres niveles de análisis, el preiconográfico, que corresponde al literal que llamaba Roland Barthes, el iconográfico, que corresponde a la imagen no codificada, y el iconológico, ya mucho más complejo, que corresponde al icónico codificado. Para todos estos autores el análisis comienza cuando podemos transcribir en lenguaje hablado la fotografía, pero se resisten por razones que habría que analizar en otro lugar, a ver la foto como objeto sensible dotado de formas plásticas.

¿Cómo atender, pues, a esta dimensión? Aquí entra el segundo nivel, al margen de la dimensión figurativa de la foto, al que he hecho referencia más arriba. Existe en toda imagen, cómo no, una dimensión plástica de la que no queremos saber nada. ¿Por qué no queremos saber nada de ella? Sin duda porque estamos demasiado prisioneros de la fotografía como huella de lo real, lo que nos impide ver que la fotografía es un objeto signifiante que organiza también las formas plásticas. No sólo las formas plásticas, pero también las formas plásticas. No se trata de negar que la fotografía sea una huella de lo real. Es evidente que

la fotografía *da a ver*, pero *da a ver* a través de unas organizaciones formales que se despliegan en el espacio de la fotografía. Para entender esta dimensión de la fotografía hay que remitirse a un texto fundador, el artículo de A. J. Greimas «Semiótica figurativa y semiótica plástica», publicado originalmente en 1984, aunque escrito en 1978, y que nadie, o muy poca gente ha leído con atención, en el que se pone sobre la mesa la idea de que esas formas plásticas tienen sentido también. No se trata, por tanto, de que las formas plásticas sean meramente decorativas. Es por eso que, como en el análisis de la pintura, tenemos que tener muy claro que una fotografía no es sino el «desarrollo lógico de una luz» (en expresión del pintor Eugène Carrière cara a Jean-Marie Floch) y que su plano de la expresión se despliega en distintos niveles de profundidad: el puramente lumínico, el cromático y, finalmente, el topológico. Planos todos ellos que contribuyen a designar un sentido del que la foto es portadora y con el que, insisto, tenemos que acabar, antes o después, haciendo cuentas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, André (1966): «Ontología de la imagen fotográfica», en BAZIN, André (1966): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- FOLCH, Jean-Marie (1985): *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, París-Amsterdam, Hadés-Benjamins.
- (1986): *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- (1992): «Anita Page, la bonita estrella de la MGM. ¿Análisis semiótico de una fotografía de prensa con pie de foto?», *Acta poética*, 13.
- GREIMAS, A. J. (1984): «Semiótica figurativa y semiótica plástica», en *Era, Revista internacional de semiótica*, 1, 1-2.
- GREIMAS, A. J. Y J. COURTÉS (eds.) (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo II, Madrid, Gredos.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.