

Col·lecció «Humanitats»  
e-Humanitats, 2

# EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

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



# LO QUE NO SOPORTA EL RECUERDO: EL *PUNCTUM* EN EL RECORTE DE LOS TEXTOS

JOSÉ ANTONIO PALAO ERRANDO

*Universitat Jaume I, Castellón*

## LA FOTO

Cuando hace dos años me enfrenté por primera vez con la necesidad de introducir a mis alumnos de Teoría General de la Imagen en la especificidad del análisis del texto fotográfico, no dudé en utilizar cuatro conceptos acuñados por Roland Barthes (1990) en *La cámara lúcida* y que me habían dado un gran rendimiento teórico en mi abordaje de la imagen informativa (Palao, 2004). Estos conceptos son *studium*, *punctum*, *tyché* y *kairós*. El primero de ellos hace referencia al componente temático y genérico que alberga toda fotografía. Cuál es su sujeto, qué relaciones mantiene con los diversos moldes genéricos en cuyo seno se forja, qué expectativas crea en el espectador y qué visión del mundo vehicula. El término tiene, además, la ventaja propedéutica de permitirnos engarzar con la poética de los instantes esenciales (Aumont, 1992) que vertebra toda la estética pictórica occidental y prepara el lecho ontológico para la captura mecánica de las huellas lumínicas reales, haciéndolas habitables por el sentido. Los dos conceptos siguientes, *tyché* –el encuentro traumático con el azar– y *kairós* –el buen momento, el encuentro afortunado– permiten la transición a la especificidad del acto fotográfico, implicando ya una dialéctica del heroísmo de la visión y la política de no intervención –de los que hablaba Susan Sontag (1992)– con la temática indicial, con el componente de huella, que rasga en la superficie fotográfica la apacibilidad del *studium*. Llegamos así al cuarto término acuñado por Barthes, el más creativo y difícil –me parece mucho más adecuado este adjetivo que complejo, abstruso o impreciso– con el que Barthes recrea la temática del tercer sentido, del sentido obtuso, cuya reflexión había suscitado tiempo atrás. El *punctum*, lo que en

la foto hiera, lo que despunta; el elemento que viene a escandir el *studium* y que es el más irrenunciablemente específico de la fotografía pues se crea en la superficie emulsionada. El *punctum* está en la foto, está ineludiblemente adherido a la misma superficie de la instantánea, arraigado en su carácter indexical, y sin embargo no pertenece al mundo aunque es irrenunciablemente tributario de su esencia escénica.

Quedaba ahora acertar con la foto adecuada para que todos estos elementos resultaran diáfanos, tanto en la misión de mostrar el parentesco entre la escenografía pictórica y la imagen fotográfica, y a su vez la infinita diferencia con la imagen poética que le otorga a la fotografía su intransferible especificidad. Creo que acerté en la elección cuando ofrecí como primera propuesta para el análisis una foto de Kevin Carter que dio la vuelta al mundo y recibió el premio Pulitzer en 1994. En ella se mostraba, en el contexto de una de las innumerables hambrunas africanas, la terrible imagen de una niña negra, patéticamente desnutrida, cuya muerte esperaba paciente un buitre para darse un festín con su cadáver. A lo terrible de la imagen, a lo desoladoramente brutal de su potencia metonímica, se unía la leyenda del suicidio del fotógrafo al poco tiempo, porque no pudo soportar el registro de la escena ni su prurito profesional de no intervención. Como dice Barthes (1990: 31):

Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché* (sic), la Ocasión, el encuentro, lo Real en su expresión infatigable.

La fotografía de Carter, evidentemente, ilustra las nociones de *kairós* y *tyché* hasta tal punto que, fundiéndolas –la fortuna, en este caso, consiste en mostrar el máximo desgarro–, las pone más de manifiesto que nunca. Pero también el *studium* es manifiestamente constatable por la fuerza metonímica, generadora de un relato elidido pero fatal, que el

instante preciso que el fotógrafo capta muestra en su estado incipiente. Nos parece que el hecho, en el momento de su registro, es aún evitable pero, sin embargo, queda fijado así para siempre en el embrión de un relato irreversible. A ello se sumaba la escenografía semidesértica, con esas chozas al fondo que muestran la tragedia de la despoblación, y el carácter emblemático de la figura del buitre que, en su posición simétrica respecto al fotógrafo y al espectador, denuncia la hediondez especular en el que la estructura enunciativa de la instantánea equipara la pasividad expectante del buitre con el criminal olvido de los efectos del desarrollo que el primer mundo proyecta sobre el tercero. Ésta era la virtud retórica de la foto, su vertiente temática, de denuncia, que acertaba (*kairós*, *studium* y *tyché* brutalmente fundidos) a emblematizar toda una trama mundial en un instante decisivo en el que esa niña iba a dejar de ser humana, un ser cultural y simbólicamente determinado, objeto de un amor paternal, para convertirse en un sanguinolento trozo de carne. Momento insoportable en el que el fotógrafo es el más despiadado de los testigos y más emblemático de los verdugos.

Pero nos falta el *punctum*, evidentemente el más «difícil» de designar de los cuatro conceptos, precisamente porque aquí parecía brutalmente enturbiado por la *tyché*. Pero no era eso. Sólo tras un reflexivo debate colectivo –el profesor no llevaba ningún as oculto en la manga– pudimos ubicar lo más punzante, lo más enconadamente emocional tras pátina plástica del escándalo, el dolor y hasta el morbo. Al final coincidimos: si en algún lugar podíamos ubicar el *punctum* en esta foto era en ese collarcito que la niña lleva en su cuello, lugar donde el afecto había depositado su dádiva, lugar en el que suponemos que el depredador se habrá cebado en su primera incisión. Alhaja primitiva que hacía de huella y frontera entre la zafiedad orgánica de la carroña prometida y el amor materno, el recuerdo de que aquella niña había sido objeto de un amor personal por una madre que la había adornado, que le había otorgado toda la dignidad de lo humano. Esa madre, patentemente ausente en la encarnación de su huella, devino así el *punctum* de esta estremecedora fotografía.

## EL MARCO DE LA EXPERIENCIA

Tras esta breve recensión del trabajo analítico que suscitó en el aula esta fotografía, pretendemos continuar con una pregunta de alcance que sólo en un primer momento nos vuelve a remitir al *studium*. ¿Es posible un marco para la experiencia traumática? Barthes (1986: 26) expresaba la enorme dificultad que entraña la tarea de reabsorción institucional –semiótica– de una instantánea de estas características:

La foto-impacto es insignificante en su estructura: ningún valor, ningún saber, en último término, ninguna categorización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación. Hasta podríamos imaginar una especie de ley: cuanto más directo es el trauma, más difícil resulta la connotación.

Pienso, sin embargo, que la foto de Carter no es una foto traumática pura. Desde cierto punto de vista es aún más terrible porque no nos muestra exactamente la huella de un hecho catastrófico o monstruoso –aunque el cuerpo famélico de la niña incluya ya en sí mismo esa dimensión– sino su inminencia, su –valga la paradoja– fatal inevitabilidad. Esto es, más allá del desgarramiento traumático objetivo esta fotografía nos convoca como sujetos desde un imposible: haber suturado la llaga de este desastre en un lugar en el que jamás estuvimos, haber podido realizar un imposible fáctico. Y, sin embargo, cargamos esta culpa delegada porque a nuestro ojo le ha sido dado ver el último instante en que la acción salvífica parecía ser posible. Cargamos con una culpa, pero es una culpa inconsciente.

Intentaré explicarme dando cuenta de una experiencia posterior con esta misma fotografía. Desde nuestro punto de vista actual, contamos con un concepto que Barthes sin duda conoció pero que en mi experiencia docente de los últimos años he podido comprobar que ha tomado una carta de naturaleza académica que su primera formuladora, Julia Kristeva (1978), no pudo ni soñar allá por los años 70. Este archi-concepto, en el que prácticamente todo cabe, no es otro que el de intertextua-

lidad. Hemos de reconocer el frecuente mal uso del término en la práctica crítica en el que se oblitera habitualmente la noción diálogo, de rendimiento significativo que estaba en el mismo núcleo del concepto cuando Kristeva lo formuló a partir de las aportaciones de Bakhtin. Así, en un uso poco reflexivo del término, bajo el epígrafe de intertextualidad cabe cualquier coincidencia entre textos, desde la más trivial cita ornamental al obscuro y teratológico goce erudito del teórico o del crítico que busca exhibir la vastedad de su acerbo cultural sin sentirse emplazado a interpretar, reflexionar o explicar la función de ese cruce textual en el seno de una interpretación.

Reconozco que pertrechado –vagamente legitimado– exclusivamente con el concepto más ingenuamente académico de intertextualidad –pese a que la fotografía de impacto, por su propia naturaleza, sea el más renuente de los medios de representación a este mal uso–,<sup>85</sup> cuando al año siguiente hube de volver a presentar esta foto a mis alumnos, y perdida la inocencia del año anterior, me atreví a hacer uso de un viejo recuerdo, casi de un metarrecuerdo, de un recuerdo en abismo. En efecto, tras intuir que sin el recurso al inconsciente freudiano, esto es, a la dimensión menos obliterable y más tozudamente particular del Inconsciente, no era posible explicar el auténtico alcance del impacto que produce en el espectador la foto de Carter, otra escena traumática con un buitro de protagonista vino a mi recuerdo. Se trata de un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci (1999). Relata el pintor en su aforismo 257:

Parece que me hallara destinado a escribir particularmente del buitro, porque uno de los primeros recuerdos de mi infancia me representa un buitro que, acercándose a mi cuna, viene hacia mí, me abre la boca con su cola y con ella me golpea muchas veces entre los labios.

La primera vez que leí este texto de Leonardo fue, como otra mucha gente, en el famoso ensayo que Freud (1988: 1577-1619) le dedicó. A partir de este recuerdo, Freud acomete la patografía del genio, deduce

---

85. Más habitual, sin duda, entre la crítica literaria o cinematográfica

sus principales rasgos de carácter, sus tendencias homosexuales, su mínima actividad sexual y explica los rasgos propios de la neurosis obsesiva presentes en los comportamientos del pintor. Pero lo más destacable para mi propósito era el comentario que Freud hacía de los rasgos eróticos de la relación de Leonardo con su madre a partir del cuadro Santa Ana, la Virgen y el Niño, en el que la madre y la abuela de Cristo posan con él y con un corderillo en una actitud tan dulcemente afectuosa como profundamente desasosegante en la composición de las figuras. Pero lo que me hizo aportar el cuadro de Leonardo –jugando el ambiguo papel de «intertexto»–al comentario de la foto de Carter es ese pliegue en las vestiduras de María, madre solitaria y exclusiva –como la que disfrutó el pintor, hijo ilegítimo, en su infancia– que figuran exactamente la figura de aquel buitre –fantasía proto-homosexual en la elaborada interpretación de Freud– literalmente encarnado en el más acogedor recoveco del regazo materno, lo que convierte el cuadro en un sobrecogedor rompecabezas inconsciente. Es decir, que tenemos en el seno de la apacible figuración pictórica la huella mnémica de aquella ausencia de la madre protectora que el recuerdo infantil transmutó en la amenazante ave carroñera, figuración del intolerable deseo de mujer que Leonardo no podía permitirse recordar en su madre. Es decir, que con la misma figura del buitre, hemos pasado de lo subliminal del recuerdo de Leonardo al recuerdo insoportable de Carter. Pero con una concomitancia estructural sorprendente: la madre africana que se disolvió en *punctum*, en el leve collar de la niña africana, vuelve transformada en el albergue de la misma silueta carroñera amenazante que la foto de Carter nos devuelve como nuestra imagen especular. El caso es que, aunque el descubrimiento de esta silueta pertenece a Oscar Pfister y Freud sólo lo incorpora a su comentario del cuadro en nota a una reedición posterior, éste ya había entrevisto en la práctica fusión de las figuras de Santa Ana y María una vertiente muy desasosegante en el cuadro de Leonardo, que representa una escena realmente poco frecuente en la iconografía religiosa. De hecho, añadimos nosotros, el conjunto muestra algo así como una cascada de depredación materna en el que los labios de cada madre apuntan al cuello de su retoño y que culmina con la contraposi-

ción direccional de las miradas descendentes de las madres y del niño y el cordero, donde este último ejerce de premonición del sacrificio y de la pasión. Madres que desasosiegan, pues, madres que apuntan al lugar del *punctum* en la nuca de aquella niña africana donde ese afecto también estuvo presente y donde la depredación más abyecta parece dispuesta a cebarse de un momento a otro. El cuerpo de la niña en la foto –como el del niño en el cuadro– representa el campo del goce inminente: goce del buitre, goce del fotógrafo, goce del capitalismo depredador. ¿Goce de la madre castradora, capaz de amar hasta la devastación?

## EL INCONSCIENTE, LA REPRESENTACIÓN Y LO INCONCEBIBLE

Tal vez hayamos parecido un poco ingenuos –mejor, en todo caso, que visionariamente delirantes– al haber traído la temática de la intertextualidad, precariamente mistificada con la versión más agrestemente edípica del inconsciente, en la glosa de una instantánea como la de Carter en la que el azar, la pura *tyché*, parece jugar un papel tan determinante. Ése es al menos el pacto enunciativo de la foto de prensa, que la escena registrada nada debe a una intervención fraudulenta, *id est*, discursiva. Pero si seguimos el razonamiento freudiano veremos que el fundador del psicoanálisis se encontró con un problema muy parecido al intentar vincular el contenido mnémico de la fantasía de Leonardo –para Freud esto no ofrece duda alguna– a toda la tradición mitológica, recogida posteriormente por los padres de la Iglesia, según la cual el buitre era un símbolo maternal. En efecto, la zoología antigua pensaba que era una especie constituida sólo por hembras y la mitología egipcia lo usa para simbolizar a la fantástica hembra fálica. Pero en el siglo xv europeo no queda rastro alguno en la opinión común de este contenido mítico. Freud se ve, pues, también impelido a plantearse algunas hipótesis sobre la intertextualidad y el inconsciente que autoricen la traslación metafórica entre la figura del buitre y la de la madre.

De todas maneras, ya Walter Benjamin (1979: 67) había hablado de un inconsciente óptico que él parangonaba al pulsional y que la fotografía desvelaba. Fue Benjamin (1979: 66) el primero en teorizar una resistencia respecto al sentido, al *studium*, en el componente revelador de la imagen fotográfica cuando aseveraba:

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo.

Es decir, que mientras que la imagen pictórica clásica puede apretarse a velar del horror –incluso aunque lo inscriba en la superficie pictórica– la fotografía, sin embargo, desvela este componente real sin poderlo hacer entrar en la cadena ilimitada de la semiosis. Donde en Leonardo vemos en retorno trópico –metafórico– de lo reprimido, en la foto de Carter aparece el horror sin ambages con la tozudez inefable de lo real. Leonardo circunscribe la figura de un buitre para ofrecer una simbolización ante la angustia inexorable que le provoca el deseo materno. Hace del buitre metáfora. Y además una metáfora retóricamente bien constituida, es decir, fálica. Pero a Carter –y a sus espectadores– ¿qué le queda ante la realidad atrópica, indeslizable, de esa ave carroñera presta a devorar a una niña indefensa? Nosotros hemos optado por una solución muy postmoderna: donde lo inefable se muestra, hemos hecho aparecer la intertextualidad (el cuadro de Leonardo), pero a través del inconsciente, velando como hemos podido nuestra conculcación de principio de razón suficiente al señalar lo reprimido en el lugar de lo insoportable.

Pero esta tensión entre lo inconcebible y el icono es tan antigua como el arte pictórico occidental: la pintura intenta velar con una forma el desasosiego de lo inconcebible. Esta cuestión de lo inconcebible en la representación se manifiesta fundamentalmente en la figuración de la

divinidad que hunde sus raíces en la filosofía helénica y tiene su cumbre pagana en los textos de Plotino y en el *De Natura Deorum* de Cicerón.<sup>86</sup> La valoración de la imagen es irregular en el ámbito grecolatino, pero el propio fomento del paganismo político y la religiosidad popular fomentada por la divinización de la figura del emperador van sedimentando una rica iconografía, mientras en el ámbito monoteísta hebreo la prohibición de representación icónica de la divinidad era absolutamente interdicta bajo acusación de idolatría. Esta tradición será renovada por el Islam y por la corriente iconoclasta cristiana en el siglo VII. Pero el cristianismo en su ortodoxia es perfectamente capaz de reorientar la iconografía pagana. Frente al monoteísmo judeo-islámico, el dogma trinitario y la encarnación del verbo permiten la representación. Cristo circunscribe su figura en un cuerpo de naturaleza inequívocamente humana sin dejar de ser Dios. El cuerpo de Cristo no es su envoltura, sino que participa de la misma divinidad del Verbo.

Pero fijémonos que aparte de la carnalidad y humanidad de Cristo el problema tiene una vertiente lógica e intelectual a la que empuja la mixtura de naturalezas. Que el mismo Dios sea hombre, que sea uno y a la vez trino; que la relación entre las tres personas sea de engendramiento o «procesión» –la peliaguda cuestión del filioque– pero en ningún caso de creación o precedencia; la disyunción conceptual entre ousía e hipostasis, atañe al desfallecimiento de la comprensión. Es inconcebible –imposible de circunscribir por el concepto, por una ideación clara y distinta– es materia de fe, misterio, inefabilidad. Esto es, el Dios que se hizo humano, que asumió la naturaleza de la carne devino radicalmente misterioso, inasequible al entendimiento.

Y es aquí donde querríamos llegar: lo inconcebible, lo que no se aviene al concepto exige la suplencia, honestamente imaginaria, del icono. Si atendemos a la querrela iconoclasta acontecida en el seno del cristianismo oriental –y coetánea del nacimiento del Islam–, cuyo principal paladín del lado de la ortodoxia es Juan Damasceno, veremos que la

---

86. Para estas cuestiones, Besançon (2003).

cuestión de la imagen, de la dignidad transmisiva de la materia, en relación directa con la idea de la encarnación del verbo y con la creencia cristiana de que Dios transfirió su imagen al hombre para después asumirla en la carne, incluye la temática de la huella, de la transubstanciación, del contacto óptico que hace adquirir a las imágenes la dignidad de la veneración, la altura reverencial de las reliquias. La defensa de las imágenes en el cristianismo, frente a los demás monoteísmos, es consecuencia directa de su ascensión de los dogmas y misterios que superan el entendimiento humano: lo imaginario viene a velar lo horrendo que habita en toda falta de sentido. Es allí donde el anudamiento noumérico de la esencia divina hace desfallecer al entendimiento, donde la imagen encuentra su orden. De ahí, que la principal acusación iconoclasta sea la de blasfemia o idolatría, la de la promiscuidad del contacto entre la materia deleznable y la pura divinidad immaculada. Un dios irrepresentable es un dios inteligible, un dios que sosiega en su inmisericordia. La iconoclastia viene asociada al principio informativo de razón suficiente.

¿Nos hemos ido muy lejos? Lo que estamos precariamente intentando es establecer una relación que pueda resultar esclarecedora entre la economía ontológica de la iconografía cristiana y la de la fotografía en función del carácter cultural y emplazador de la huella de lo inefable. Como aseveraba Bazin (1990: 27):

La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. [...] La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción.

De tal manera, el apresamiento de la huella lumínica remite a la economía

ontológica de la transubstanciación y de la santificación de las imágenes que conlleva la creencia de una cadena de transmisión ininterrumpida entre la imagen y el modelo. La cuestión de la relación de la representación con la divinidad es primero la de lo que es posible concebir, lo circunscrito; y segundo la veneración, el contacto, el vínculo óptico entre la imagen y la divinidad. Ambos problemas segados por el problema de la huella enunciativa, retornan en la economía referencial de la instantánea.

Es ahí, pues, donde radica la similitud, pero también la diferencia. El problema del artista religioso es dar imagen a lo que no la tiene, con lo cual lo determinante para él es el régimen metáfora. El problema del fotógrafo es una tensión entre el afán metonímico y el metafórico: fundir la mirada universal con el encuentro de lo particular concreto. Para el fotógrafo, ser simbólico es ser relevante y representativo, revelador y convincente (verosímil). Dar imagen a la idea y dar idea a la huella. El *kairós* ilustra la idea y en su búsqueda emergen el *punctum* y la *tyché*. Con el recuerdo reprimido de Leonardo hemos visto cómo la pintura inscribe, velándola, la castración, el horror de la amenaza. Es una simbolización, una gestión de la angustia en el ámbito del sentido. Pero en Carter, el recuerdo insoportable lo llevó al suicidio. ¿Se trata de que la imposibilidad de dar sentido conlleva la abocación a la muerte irredimible, como querría hacernos creer cualquier religión? No. El problema no es la ausencia de sentido en esa foto terrible, sino la obligación inhumana de tener que producirlo. No es la ausencia de sentido lo que mata, sino la obligación de su creación, la crueldad espartana de encarnar la opinión pública. La obligación de hacer coincidir en la foto de prensa el horror particular con la visión del *subjectum* universal: identificarse con la niña, con el buitre (que está en posición simétrica a la del espectador), con el fotógrafo y con la madre ausente. Somos padres, hermanos, adultos; somos beneficiarios del capitalismo; somos aves carroñeras. Pero en lo más recóndito de nuestra trama edípica también somos la niña. La exigencia del sentido, de la universalidad, sólo deja como alternativa la melancolía mortífera. La foto de Carter nos emplaza a soportar la posición universal del sujeto trascendental con lo más íntimo, lo más refractario a la conciencia de nuestro ser incons-

ciente. Nos obliga a ofrecer lo más precario de nuestro ser en falta en holocausto a la universalidad de la información y de la globalidad. Nos pide responder con nuestras carencias esenciales a la atormentadora presencia de lo que ya nunca habremos podido evitar.

Éste es el nódulo central y la frontera de nuestro análisis, la concomitancia entre la intertextualidad y el universo de la información, que nos muestra cómo el *punctum* es también la patencia del acaecimiento entre los recortes textuales, en el seno de la imposibilidad postmoderna de la experiencia sin cita: una mise en abîme en el mundo. El buitre, el animal que come cadáveres que ha sido el origen intertextual de toda esta aventura hermenéutica, es irreductible como vínculo: la intertextualidad nos lo muestra como vacío de sentido. Pero, a diferencia de Carter y de nosotros, para Leonardo pudo encarnar la sublimación por encima de lo insoportable del recuerdo: ser como la niña africana, como todo ser que habla, el desecho indeseable de una madre que nos expulsó de su seno al mundo. Para el vinciano, el buitre era también el patrón de la elevación, como arquitecto del humano vuelo.

245. El pájaro es un organismo que obra según leyes matemáticas; el hombre puede construir un organismo igual, dotado de los mismos movimientos, aunque de menor potencia y capacidad para mantenerse en equilibrio. Diremos, pues, que a tal instrumento fabricado por el hombre, sólo le faltaría el alma del pájaro, la cual debería ser remedada por el alma del hombre.

246. El alma obedecerá mejor, sin duda, a los miembros del pájaro y a sus necesidades, de lo que podría hacer el alma del hombre separada de aquel organismo artificial, principalmente en los movimientos de balanceamiento apenas sensibles. Pero observando cómo el pájaro provee a una gran variedad de movimientos perceptibles, podremos juzgar por esa comprobación, que también aquellos movimientos casi imperceptibles del pájaro, acabarán por llegar a conocimiento del hombre, y que él conseguirá evitar la ruina del instrumento mecánico de que se ha constituido en alma y guía.<sup>87</sup>

---

87. Leonardo da Vinci (1999).

Aplíquese lo dicho por Leonardo a la cámara fotográfica y tal vez encontremos una relación menos mortífera entre la imagen informativa y su contracampo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques (1992): *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- (1986): «El mensaje fotográfico» en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós.
- BAZIN, André (1990): «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- BENJAMIN, Walter (1979): «Pequeña historia de la fotografía» en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BESANÇON, Alain (2003): *La imagen prohibida*, Madrid, Siruela.
- DA VINCI, Leonardo (1999): *Aforismos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FREUD, Sigmund (1988): «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», en *Obras completas*, Barcelona, Ediciones Orbis/Biblioteca Nueva.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica*, 2 vol. Madrid, Fundamentos.
- PALAO, José Antonio (2004): *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo*, Valencia, IVAC.
- SONTAG, Susan (1992): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.

