

Hacia una teoría de la fotografía: memoria *vs.* estética



Desde sus inicios, en la cuarta década del siglo XIX, se ha asociado a la fotografía con la memoria individual y social. Evidentemente, había documentos antes de la existencia de la fotografía: todos los restos históricos, por ejemplo, pueden considerarse como tales; sin embargo, la invención de una técnica que generaba documentos visuales de manera mecánica y automática revolucionó la idea misma de la documentación. A partir del carácter exacto, verdadero y “natural” de las fotografías se fue construyendo, a lo largo del siglo XIX y en una buena parte del XX, un discurso dominante en torno al carácter testimonial de la fotografía como medio de comunicación social. A principios del siglo XXI, en un tiempo marcado por la expansión de las tecnologías digitales de imagen y audio, ¿puede aún sostenerse este discurso natural-indicial de la fotografía? ¿De qué manera afecta la evolución tecnológica actual de la fotografía su concepción y función como *información*? ¿Es válido seguirla considerando como medio testimonial a la luz de las teorías lingüísticas de la deconstrucción o el simulacro? En definitiva, ¿es posible continuar pensando que la verdad o la realidad son representables fotográficamente?

Un evento reciente en el ámbito fotográfico mexicano ilustra las múltiples aristas del problema de la comprensión de lo fotográfico en el entorno social actual.¹ Se trata del conflicto que suscitó el polémico primer premio de la 6a. Bienal de Fotoperiodismo 2006. Otorgado al fotógrafo Jorge López Viera —*alias* Giorgio Viera— por su serie *Mexicaltzingo, territorio rebelde*, el premio provocó una serie de quejas por parte del gremio del fotoperiodismo, quien tachó al premiado de plagiarlo en razón del carácter evidentemente construido de sus imágenes y, sobre todo, de la obvia similitud de una de sus imágenes con otra del fotógrafo de Magnum,

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Una parte de esta discusión, enfocada al problema de la retórica de la documentación, está descrita en un texto anterior. *Vid.* Laura González Flores, “Vanitas y documentación: reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo”, en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 57-66.

LA BIENAL DE FOTO DA SU VEREDICTO

Giorgio Viera y Alfredo Domínguez, los ganadores en Prensa y Noticia
Marcos Fuentes, de DIARIO MONITOR, reconocido en Deportes

SARA MASCARDA SANCHEZ

➤ Giorgio Viera y Alfredo Domínguez son los ganadores de la 6a. Bienal de Fotoperiodismo en las categorías de Foto Prensa y Foto Noticia, respectivamente, con un premio de 50 mil pesos cada uno. Además, Rodrigo Moya fue reconocido con el premio Espejo de Luz por su trayectoria y aporte a la fotografía, al periodismo y a la vida cultural del país, informaron ayer, en una conferencia de medios realizada en el Centro de la Imagen, Blanca Ruiz y Darío López Mills, fotoperioderos y jurados del certamen.

Marcos Fuentes Hernández, fotoperiodero de DIARIO MONITOR, fue reconocido con el primer lugar en la categoría de Deportes, por un trabajo publicado en este diario. Esta serie fue realizada desde el aire, sacando provecho a las luces y a las sombras del día reflejadas sobre la urbe, captadas desde un helicóptero que sobrevolaba la Ciudad de México.

También se premiaron las categorías de Noticia de Actualidad, Vida Cotidiana, Arte y Cultura, Ciencia y Medio Ambiente, Retrato y Premio al Fotógrafo Joven. Y se entregaron 11 menciones honoríficas.



CATEGORÍA DEPORTES: Arriba, fotos de la serie ganadora de Marcos Fuentes.

La Bienal de Fotoperiodismo surgió hace 12 años con el objetivo de promover y reconocer la labor y el trabajo de los fotoperioderos del país. En su segunda edición este certamen se sumó como parte de las actividades del Centro de la Imagen.

La Bienal es generada por la propia comunidad fotoperiodística y sirve, a su vez, como una autorreflexión y para tomar conciencia de las responsabilidades, rangos de respuesta y efectividad que el propio gremio tiene ante los medios, ante la noticia y ante la propia fotografía.

De los 240 fotoperioderos que participaron con más de 2 mil foto-

grafías sorprendió al jurado, integrado por Lourdes Grobet, Blanca Ruiz y Darío López Mills, la ausencia de figuras políticas, como Vicente Fox o Andrés Manuel López Obrador, y de hechos políticos como la Marcha por la Paz.

"Esto nos obliga a reflexionar sobre las vertientes y principales inquietudes del gremio; se trata de una ausencia que asusta, pues entre las múltiples funciones del fotoperiodismo está el de mostrar en sus imágenes los hechos y las figuras más relevantes del país; éstos estuvieron ausentes en la Bienal", comentó Ruiz.



PREMIADA: Imagen de Giorgio Viera, fotoperiodero ganador en la categoría de Foto Prensa.

Imagen 1. Monitor, 2 de junio de 2005

Chien Chi-Chang. Ciertamente, las fotografías son similares y sugieren estar construidas: en ambas se representa a una mujer de clase baja que fuma recostada en la azotea de un edificio, contra un paisaje suburbano de edificios. Semivestida con una camiseta de rayas, la mujer echa el humo al vacío: por su rostro desencajado —y por la situación de clandestinidad—, suponemos que se está drogando.

El gremio asumió estas imágenes como una severa falta al código ético del fotoperiodismo. Aunque el fotógrafo galardonado devolvió su premio, apabullado por la crítica de sus colegas, el incidente propició que no sólo se revisaran las bases y procedimientos del concurso, sino que se discutieran ampliamente los fundamentos de la práctica fotoperiodística en México. El resultado fue que las opiniones del gremio quedaran divididas en dos, entre críticas y defensas del trabajo premiado.

Hecho real, este conflicto es importante en tanto permite constatar y discutir los conceptos y valores de los distintos actores sociales que conforman el medio fotográfico en México en este momento: en primer lugar, los del gremio del fotoperiodismo (fotógrafos, editores y organizadores del concurso), en segundo lugar, los de la crítica especializada (promotores, críticos y miembros del jurado) y, por último, del público. Siguiendo una hipótesis que desarrollaré más adelante, las dos posiciones predominantes (en pro y en contra del premio) pueden comprenderse no como dos concepciones opuestas de la fotografía en su función de memoria social, sino como dos *fases* consecutivas y dialécticas de la comprensión de la misma, correspondientes a momentos históricos diferentes de la crítica fotográfica: un primer momento asociado a la teoría moderna de los años sesenta y setenta del siglo pasado, y un segundo momento, vinculado con la teoría posestructuralista y posmoderna desarrollada a partir de los años ochenta. La primera —la crítica moderna— define la capacidad documental de la fotografía como una cualidad derivada de una comprensión realista y ontológica del medio, mientras que la segunda —la teoría posmoderna— la describe en términos semióticos, como una de muchas posibilidades lingüísticas y sociales de la fotografía.

La primera acepción moderna entiende lo documental como una *cualidad* inherente al medio fotográfico, mientras que la segunda acepción lo comprende

como un uso o función social del lenguaje fotográfico. La diferencia entre ambas posturas no sólo es histórica, sino filosófica: la primera corriente se basa en una concepción realista en que la imagen, una cosa, se refiere a fenómenos y cosas, mientras que la segunda tendencia parte de una concepción lingüística de la imagen (la imagen como signo) cuyo sentido depende de la relación variable de múltiples agentes involucrados en la interpretación. Para que se comprenda mejor la diferencia y la relación dialéctica entre ambas, las discutiré por separado.

**La foto como memoria:
lo documental como cualidad inherente al medio**

Regresemos casi 50 años, a principios de los años sesenta, cuando se publicaron las teorías *realistas* de Siegfried Kracauer (1960), André Bazin (1967), Susan Sontag (1979) y Roland Barthes (1961-1980). Básicamente, esas teorías enfatizaban la relación ontológica, contingente y referencial de la imagen fotográfica con respecto a una realidad concebida como un fenómeno material y visible.² Si bien los textos de estos autores anuncian ya la inminente aparición de una comprensión lingüística, social y materialista del medio (característica de una visión posterior, posestructuralista y/o *posmoderna* de los años ochenta), la descripción que hacen de la fotografía es básicamente realista: el medio es una técnica que, utilizada éticamente por el fotógrafo, alude concreta y correctamente a cosas y fenómenos reales. Como sostendrá Roland Barthes de modo paradójico en los años sesenta, la fotografía opera lingüísticamente, pero no es propiamente un lenguaje: es una señal hacia lo real, un “mensaje sin código”.³ Aunque Barthes habla de la función del fotó-

grafo, éste, en su teoría, no es más que un *operator*, un mediador técnico no significativo de la imagen.⁴

En la teoría de Barthes, la esencia de la fotografía se desprende de su relación contingente con la realidad material, manifiesta en el carácter indicial de la imagen:

Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo “quimeras”. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la *cosa haya estado allí*.⁵

Sin *objeto-existencia* bañado por la luz no hay *imagen-testimonio*. El esquema podría reducirse a lo siguiente:

Fotografía + realidad = la imagen como índice.
La relación = contingencia.
La función = memoria.

Entendida como índice, la fotografía funciona como un equivalente físico y material de la memoria. En el nivel social ésta se entiende como algo neutro, transparente y mecánico. Recordemos que hasta el siglo XIX la percepción se explicaba como una concatenación cuasimecánica de procesos a partir de un modelo físico de ojo/cámara. No había ningún tamiz, filtro u obstáculo que la enturbiara: ésta se creía tan transparente como una lente de cristal y tan mecánica como una cámara. Percepción y visión eran procesos tan inmediatos como análogos. En consecuencia, las imágenes fotográficas, productos visuales y materiales de la cámara, se entendían como memoria materializada: la fotografía era a la imagen de la cámara lo que la memoria era al percepto.

Aclaremos esto mejor: al materializar algo tan inmaterial como la imagen de la cámara, la fotografía realiza una operación similar a la de la memoria cuando fija

² Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” (1961), “La retórica de la imagen” (1964) y “El tercer sentido” (1970), en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, y *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1980), Barcelona, Gustavo Gili, 1982; Siegfried Kracauer, “Photography” (1960) y André Bazin, “On the Ontology of the Photographic Image” (1967), ambos en Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Connecticut, Leete’s Island Books, 1980; Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (1979), Barcelona, Edhasa, 1996.

³ Roland Barthes, “El mensaje fotográfico”, *op. cit.*

⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.*, pp. 38-40.

⁵ *Ibidem*, p. 136.

algo tan frágil como un percepto. Ambas, fotografía y memoria, tienen como objetivo principal el almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil. Percepto e imagen existen sólo como instantes; su materialización mediante la fotografía y la memoria es una lucha contra el tiempo y la muerte. “Lo que ha sido” es, para Barthes, la función definitoria y distintiva de la fotografía como medio de representación. Por vía de la certidumbre y no de la nostalgia, la fotografía ratifica lo que ella representa: “Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado [...] Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía: ‘lo que ha sido’.”⁶

“Lo que ha sido” existe ahora, resistiendo a la muerte, en la imagen. La memoria es nuestra respuesta individual a la entropía: de todo lo que tiende a desintegrarse, algo se mantiene *vivo*, al menos en el nivel mental. “Yo lo veo *ahora*” podría ser un noema que describiese nuestra memoria, haciendo eco del noema de Barthes (“esto ha sido”): en el nivel ontológico, memoria y fotografía funcionan de manera parecida, trayendo al presente las imágenes del pasado de modo visual. Mientras que la memoria lo hace de modo mental, la foto lo hace de modo material y social.

Con relación a la documentación y la memoria, la fotografía supera a cualquier otro medio de representación, ya que no sólo describe o sugiere la realidad sino que, como sostiene Barthes, la hace presente. El nombre mismo del medio sugiere esta idea: la fotografía es la “escritura de la luz” (y no “escribir con luz” como se afirma...). Al llamarla Talbot “el lápiz de la naturaleza” omite mencionar al hombre: la ausencia de éste parece sustentar el carácter cuasidivino de “generación espontánea” de la fotografía. También André Bazin, otro teórico esencialista, sostiene en su libro *La ontología de la imagen fotográfica* que “todas las artes están basadas en la presencia del hombre; sólo la Fotografía deriva alguna ventaja de su ausencia”.⁷

⁶ *Idem.*

⁷ André Bazin cit. por Douglas Crimp, “The Museum’s Old/The Library’s New Subject”, en Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 3.

Para que la foto funja como un verdadero medio autográfico de documentación, no debe haber *manipulación* de la realidad. Por ello, las explicaciones esencialistas tienden a omitir la participación del sujeto productor metonímicamente simbolizada por su mano en la imagen. Aunque en *La cámara lúcida* Barthes habla del fotógrafo, éste no es un “autor” en un sentido estricto, sino un simple operador de la cámara, un *operator*. Otro polo subjetivo del proceso de comunicación fotográfica, el representado por el espectador, está implícito en su concepto de *punctum*:⁸ un foco de atención que llama poderosa, efectiva y emocionalmente la atención del observador a la imagen. No obstante, el *punctum* es un atributo de la imagen y no el resultado de la intención expresiva por parte de un fotógrafo-autor, cuya intención estética queda subsumida al factor meramente técnico.

Las teorías de Susan Sontag son un tanto más específicas en su discusión de la función significativa del autor. En su conocido libro *Sobre la fotografía*, publicado en 1979, Sontag describe el poder fáctico de la fotografía como una cualidad derivada de una posición no intervencionista del fotógrafo con respecto a la realidad representada.⁹ De modo especial, las ideas de Sontag se centran en una discusión de la práctica del fotoperiodismo y, particularmente, en sus aspectos éticos. Preocupan a Sontag tres aspectos del uso social de la fotografía: en primer lugar, la cualidad agresiva y caníbal de la fotografía como medio; en segundo, la actividad predatoria del fotógrafo, y, en tercero, el consumo irreflexivo de las imágenes por parte de un público “espectador” y pasivo. El discurso de Sontag se funda en el vínculo indicial de realidad material e imagen, como puede apreciarse en un texto previo a *Sobre la fotografía*: “[...] para el fotógrafo, el mundo está verdaderamente ahí. [...] Las fotografías tienen esta autoridad de ser testimonio, pero casi como si tú tuvieras un contacto directo con la cosa, o como si la fotografía fuera una parte de la cosa; aunque es una imagen, realmente es la cosa [...]”.¹⁰

⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*, pp. 63-65.

⁹ Susan Sontag, *op. cit.*

¹⁰ Susan Sontag, “Photography Within the Humanities”, en Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, Londres, Routledge, 2003, pp. 62-64.



Hoy entregan premio a foto polémica

En medio de la polémica surgida tras la premiación en la Sexta Bienal de Fotoperiodismo de una de las imágenes de la serie *Mexicalizango, territorio rebelde*, de Giorgio Viera (La Habana, 1972), por los señalamientos de que se trata de un plagio, y una vez confirmado el reconocimiento por el jurado, este jueves le entregarán la distinción al autor.

Entrevistado, Viera negó que la foto (a la izquierda), tomada en el 2003, y en la que se muestra a una mujer joven, con las piernas desnudas, acostada en una azotea mientras

fuma, sea un plagio de la que tomó el artista de origen chino Chien-Chi Chang, quien trabaja para la agencia Magnum. Esta última fue premiada en 1998 por World Press Photo, el certamen de fotoperiodismo más importante en el mundo, y con la cual tiene similitudes. Viera aseguró que en caso de haber plagio el jurado de World Press Photo lo habría denunciado, pues también en 2003 concedió un galardón a su imagen en la categoría de vida cotidiana. La premiación e inauguración de la exposición con las fotografías premiadas será hoy a

las 19:30 horas en el Centro de la Imagen.

El responsable de prensa y difusión de esta institución, Alberto Lima, aseguró que no tienen previstas medidas extra de seguridad ante una eventual expresión de inconformidad por parte de la comunidad de fotoperiodistas. "Si hacia la tarde vemos que hay un plantón aquí, ya veremos, pero no creo que sea el caso," expresó. El Centro de la Imagen se ubica en Plaza de la Ciudadela número 2, Centro Histórico. (Con información de Juan Solís)

Imagen 2. *El Universal*, 9 de junio de 2005.

El interés de Sontag, Barthes y otros autores de esa época por subrayar la relación directa de fotografía y realidad como eje fundamental del acto fotográfico deriva de su preocupación por defender una práctica correcta del medio. Mientras que en sus escritos Sontag esgrime objeciones éticas ante la enajenante producción y difusión de imágenes de la cultura tardocapitalista, los reparos de Barthes son de tipo lingüístico: por su relación contingente con la realidad material las fotografías no sólo son irreducibles al funcionamiento sígnico convencional (de ahí su propuesta del "mensaje sin código"). También son indefinibles u "obtusas" en relación con su funcionamiento semiótico (de donde deriva aquel efecto retórico que Barthes llamó inicialmente el "tercer sentido" y, posteriormente, el *punctum*).¹¹

¹¹ Roland Barthes, "El mensaje fotográfico" (1961), "La retórica de la imagen" (1964) y "El tercer sentido" (1970) en *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit. Una discusión sobre la evolución del pensamiento de Barthes se encuentra en Laura González Flores, *Fotografía y*

Salvada la distancia entre ambas teorías, ambos discursos pueden entenderse como característicos del pensamiento político y social de los sectores progresistas y marxistas de los años sesenta, íntimamente vinculado con la crítica de los medios de comunicación masiva. Comparten estas teorías el convencimiento de que la coherencia comunicativa de la fotografía depende de su vinculación "correcta" con la realidad significada y, por lo tanto, con una autolimitación de la función expresiva del fotógrafo. Ésta se entiende más en relación con su responsabilidad y conciencia social (definido como "el heroísmo de la visión" por Sontag), que con una expresión estética autónoma, tal y como se podría comprender desde el arte o la publicidad (ámbitos en los que la autora aprecia un uso inescrupuloso de las imágenes en su uso social).¹² El privilegio de la estética sobre el sentido común, que necesariamente involucra

pintura: ¿dos medios diferentes?, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 254-256 y 284-288.

¹² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., pp. 95-122.

■ Analizan inconformidad

Debate por Internet sobre el premio Fotoprensa México

■ MERRY MACMASTERS

A raíz de la inconformidad surgida en torno del premio Fotoprensa México otorgado dentro de la sexta Bienal de Fotoperiodismo a la serie *Mexicaltringo, territorio rebelde*, y en específico la imagen *Alma en la azotea*, de Giorgio Viera, el coordinador del certamen, Enrique Villaseñor, convoca a un debate abierto y libre en el sitio en Internet de la bienal, medida que se dará a conocer hoy a las 19:30 horas en el Centro de la Imagen (Plaza de la Ciudadela 2, Centro), dentro del acto de premiación del concurso.

Entrevistado, Villaseñor llama a que la discusión se lleve por "caminos constructivos", que se eviten "los aspectos personales, la descalificación a la institución, a la bienal, a un proyecto colectivo que ha sido tan valioso para tantos y en la cual intervienen cientos de personas". Que se cuide este proyecto y a los compañeros fotógrafos, reitera.

"Me queda claro que en otras bienales ha habido discusiones similares, pero al final surgen conclusiones positivas. A raíz de la *parabienal*, de hace algunas versiones, surgió un cambio a la convocatoria. El debate al cual voy a convocar en el sitio www.fotoperiodismo.org debe ser profundo y teórico, para que nos lleve a entender bien el papel de la fotografía."

Como adelanto a esa discusión, Villaseñor siente que a la fotografía documental se le está atribuyendo una responsabilidad muy grande que es la veracidad y la legitimidad. Y esto debe de analizarse.

La inconformidad empieza porque la imagen de Viera recibió un segundo lugar en la categoría vida cotidiana, como foto individual en el World Press Photo 2004. Ahora el trabajo se exhibe en París. Además, hace días una fotografía del chino Chang Chien-Chi, de la Agencia Magnum, que es muy parecida a *Alma en la azotea*, "llegó por Internet a unos fotógrafos, cuando ya habían anunciado los premios".

El lunes pasado se reunieron el consejo consultivo de la bienal y el jurado para analizar el asunto. Mientras que dos de los jurados, Lourdes Grobet y Blanca Ruiz, mantuvieron su posición, Darío López Mills se deslindó.

Imagen 3. *La Jornada*, 9 de junio de 2005

a la moral social, no sólo produce una banalización del uso de las imágenes por parte de una comunidad, sino una erosión de las fronteras de lo que ésta considera ética y emocionalmente tolerable. La intención, tanto de las imágenes artísticas como de las publicitarias, es la de ganar la atención del espectador mediante el efecto de choque, sin escrúpulo alguno. Por el contrario, un uso *responsable* de la fotografía prevee y asume el contenido ético de sus mensajes, tanto como su impacto comunicacional: tal y como lo define Eugène Smith, ejemplo paradigmático de la actitud heroica que defiende Sontag, el fotoperiodismo debe ser un "documentalismo con propósito".¹³

Las teorías de Barthes y Sontag pueden entenderse como una reacción ante los excesos retóricos de la comunicación de masas, en crisis y discusión en los años sesenta, y también, como la cúspide —y consecuente declive— de una retórica de la documentación acuñada en los años veinte del siglo pasado. Definida la documentación por el cineasta John Grierson como una propuesta no ficcional surgida de una posición de responsabilidad ética ante la práctica fotográfica, esta concepción marcó el trabajo de fotógrafos de prensa como Eugène Smith, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, "Chim" (David Seymour), Werner Bischof, Ernst Haas, Erich Salomon, Felix Man y Alfred Eisenstaedt, entre otros. Éstos no sólo incidieron en la historia de la fotografía por sus imágenes clásicas del género, sino por iniciar un modelo de difusión contro-

lada de éstas a través de agencias de imágenes como Dephot, Weltrundschau, Magnum, Associated Press, Alliance Photo, etcétera. La diferencia de ese fotoperiodismo moderno que surgió a partir de la segunda década del siglo pasado con respecto a la fotografía documental anterior, asociada con el proyecto de conocimiento positivista, colonialista y eurocéntrico del siglo XIX (*i.e.*, la fotografía de enfoque etnográfico, topológico, antropológico o arquitectónico) no sólo coincide con la introducción y uso de cámaras más pequeñas de paso universal (como la Leica o la Ermanox), o con la aparición de revistas ilustradas como *Vu*, *Life*, *Regards*, *Look*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, etcétera, sino con un cambio en el énfasis en el papel del fotógrafo en la imagen.

Con el tiempo, este énfasis en el autor se convertirá, justamente, en el punto flaco de la propuesta documental moderna. Las preocupaciones ontológicas, éticas y lingüísticas de los autores de los sesenta se refieren a la función documental de la fotografía periodística, pero su énfasis en el papel del autor acerca peligrosamente ésta a la función expresiva de la fotografía artística: al acercarse a la expresión subjetiva propia de lo estético, lo documental se vuelve imposible. Lo objetivo se ve amenazado por el deslizamiento de la imagen a lo subjetivo.

El esquema siguiente permite entender cómo —a través de argumentos opuestos a los de la documentación—, se ha podido sustentar habitualmente la artísticidad de la fotografía: subrayando el rol del autor y de la imagen como creación, y disminuyendo la importancia y objetividad del componente tecnológico, que se entiende sólo como una herramienta del creador.

**El inconsciente fotográfico:
la construcción de la memoria**

El análisis semiótico de las clásicas imágenes documentales de los años ochenta revela manejos de lo social lejanos a la neutralidad ideológica y, en cambio,

¹³ Eugène Smith cit. por Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999, p. 35.



próximos a las intenciones subjetivas de la fotografía artística o de autor: existe una tendencia de mistificar a las clases sociales minoritarias, sacando sus acciones de contexto; a idealizarlas, asociándolas a la figura del “buen salvaje”; a vincularlas con la naturaleza vegetal o animal; a vestir las de un silencio y una paciencia eternas e intemporales; a volverlas protagonistas de hechos épicos; a asociarlas con las figuras históricas y heroicas; a mostrarlas estoicas o trágicas, víctimas de un sufrimiento humano legendario. Aunque el anterior tipo de imágenes “cargadas” de sentido por el fotógrafo (*i.e.*, las fotografías de Flor Garduño de *Bestiario* o *Testigos del tiempo*) se asocia a la fotografía documental en razón de su sintaxis formal, su intención comunicativa y expresiva las vuelve más cercanas a la fotografía artística. El tipo de manejo subjetivo que el fotógrafo hace del tema está ya implícito en el universo de prácticas simbólicas en que está inmersa su labor. Su percepción y concepción del tema surge de ese tropo ideológico.

Por otro lado, el hecho de que se implique a otro ser humano como parte fundamental del tema retratado vuelve más complejo el acto fotográfico. En estas imágenes la carga semiótica no recae exclusivamente en la intención del fotógrafo, sino también en la del segundo implicado en el acto fotográfico, el sujeto retratado. En estas imágenes no se establece la relación convencional entre un sujeto y un objeto, sino entre dos sujetos con mayor o menor injerencia en la imagen. El encuentro es, pues, intersubjetivo: ante el hecho de ser retratada, la persona fotografiada puede responder con una reacción subjetiva que quedará inscrita semánticamente en la imagen. La mayor parte de las teorías de la fotografía de corte materialista, como las de John Tagg o Victor Burgin, subrayan el poder implícito que en el acto fotográfico tiene el fotógrafo quien, mediante el dispositivo fotográfico, *objetiviza* al retratado;¹⁴ sin embargo, pocas teorías toman en cuenta la posibilidad de un rol semántico activo por parte de lo retratado que, en este caso, es *otro* sujeto.¹⁵

¹⁴ Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Post-modernity*, Nueva Jersey, Humanities Press International, 1986; John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

¹⁵ A este respecto ha de recordarse la significativa aportación a

A este respecto, conviene recordar un ejemplo citado por Olivier Debroise en relación con la fragilidad semántica que tiene el acto fotográfico por la actividad posible del retratado. Trata de las quejas de Joaquín Díaz González, fotógrafo de prisiones de mediados de los años setenta del siglo XIX, extendidas al Ayuntamiento de México con relación a la dificultad de su registro regulatorio: “[...] esta clase de retratos son muy trabajosos, porque como los reos han conocido la importancia del retrato, ponen todos los medios posibles (que son muchos), para que no se parezcan, circunstancia que hace más difícil el buen resultado [...]”.¹⁶ Hilario Olaguibel, otro de los fotógrafos que hiciera este tipo de labor, asienta también la voluntad de los presos de desfigurarse, cuestión que desaparecería con la aplicación de la vistas de perfil y de frente: “El fundamento de esta modificación consiste en procurar que sea ineficaz el propósito de algunos reos que se desfiguran el rostro afectando cicatrices que desaparecen pasado el acto de retratarlos”.¹⁷ Estos argumentos ponen en evidencia que, si bien el propósito de la fotografía aplicada al registro penitenciario era la obtención de un documento objetivo o neutro, tal intención podía trastornarse por la acción voluntaria del fotografiado.

Un ejemplo clásico de la fotografía histórica sugiere un deslizamiento interesante del papel subjetivo y activo del retratado en la imagen. Se trata de *El ahogado* de Hippolyte Bayard, de 1840. La anécdota es bien conocida: Bayard hace distribuir una foto en la que se hace pasar como ahogado y en la que escribe una diatriba

la teoría fotográfica por parte de la teoría feminista, que insistió en la posibilidad de un rol activo por parte de aquellos sujetos a los que tradicionalmente se asignó un papel de objetos de la representación. *Cfr.* Roszika Parker y Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Art Movement 1970-1985*, Londres, Pandora, 1987; Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1986; Arlene Raven, Cassandra Langer y Joanna Frueh, *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

¹⁶ Archivo Histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento, leg. 897, exp. 22, 8 de septiembre de 1876, cit. por Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ Archivo Histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento, leg. 897, exp. sin núm., 24 de mayo de 1887, *ibidem*, p. 43.



indirecta en contra de Jacques Luis Mandé Daguerre, quien meses antes había recibido todo el crédito por la invención de la fotografía. Mediante este gesto irónico e imaginario, Bayard transforma un sentimiento de resentimiento más bien patético en una lúcida constatación de la posibilidad de creación fotográfica. *El ahogado* constituye no sólo el primer *performance* fotográfico, sino la primera muestra de subversión de la veracidad fotográfica en aras de la verificación de una mentira. Bayard aprovecha la ya aparente credibilidad de la fotografía para hacer un juego irónico sobre su veracidad.

Mientras que la injerencia del fotógrafo (con su intención comunicativa) y la del retratado (con su respuesta al acto fotográfico) son cuestiones más o menos evidentes o conscientes en el proceso de significación de imagen, la intervención de la tecnología fotográfica pasa generalmente desapercibida.¹⁸ Aquí viene al caso recordar la noción de “inconsciente óptico” que Walter Benjamin introduce en su *Pequeña historia de la fotografía*: son cualidades visuales en la imagen, que aparecen por mediación de su tecnología, que nos revelan una percepción de la realidad imposible de alcanzar por medios naturales (el ejemplo que pone es el del registro del movimiento instantáneo en el cliché fotográfico).¹⁹

A partir de los textos de Benjamin, muchos teóricos han abordado la intervención soterrada e imperceptible, pero definitiva, de la tecnología fotográfica. De éstos, es Vilém Flusser quien elabora toda una *Filosofía de la fotografía* a partir del automatismo del proceso fotográfico, manifiesto en el funcionamiento de la cámara. Como sostiene Flusser, “la cámara es una caja negra que aparentemente no existe en el proceso de información, imaginación y simbolización” de la imagen.²⁰ “La libertad misma del fotógrafo”, continúa

¹⁸ Esta falta de consideración de la tecnología fotográfica como un factor de significación en sí mismo es evidente en las principales teorías de la fotografía hasta los años ochenta (Barthes, Bazin), en que se retoman las ideas de Walter Benjamin de los años treinta para proponer teorías de corte materialista (Flusser, Burgin) o semiótico (Dubois, Schaeffer), que sí abordan el rol semiótico de la tecnología fotográfica implícito en ésta.

¹⁹ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 67.

²⁰ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas/Sigma, 1990, p. 19.

Flusser, “está programada: está restringida por las categorías de la cámara. La libertad del fotógrafo se inscribe en escoger un objeto que esté en armonía con el programa de la cámara”.²¹ El sentido de cualquier imagen, incluso aquellas que muestren una intención documental patente, está limitado por lo que la tecnología fotográfica dice por sí misma.

El automatismo de la cámara no sólo asegura el grado de objetividad de la imagen producida, sino algo aún más importante en el nivel social: el comportamiento automático del usuario de la tecnología fotográfica. En *Fotografía y fascinación*, un libro escrito en el mismo año que *Sobre la fotografía*, de Sontag, Max Kozloff discute diferentes factores socioculturales como elementos fundamentales a la definición del medio. Kozloff explica la referencialidad como “fascinación” y cuestiona las propiedades icónicas de la foto como índice al considerarlas como un cliché visual determinado apriorísticamente en el nivel social. La foto, dice Kozloff, más que un medio autográfico, es un código ideológico de referencia obligada a la realidad.²² La fascinación consiste en atraparnos en una apariencia de naturalidad en la que la codificación desaparece. La foto sólo puede funcionar como exacta, verdadera y natural cuando vuelve transparente su sintaxis: entonces, su carácter mediático se vuelve *inconsciente*. Cualquier interpretación semiótica de imagen habrá de considerar esta objetividad como aparente, abordando otros aspectos inconscientes que aparecen tangencialmente en la imagen, al lado de otros elementos formales asociados a la acción intencional del autor (*i.e.*, formato, ángulo de visión, etcétera) o a la composición intencional de lo representado (gesto, construcción de la escena). Junto con los elementos subjetivos *volitivos* evidentes en la imagen, han de considerarse otros aspectos *inconscientes*, no visibles o transparentes: me refiero al *mundo* imaginario-ideológico subyacente a cada uno de los sujetos de la imagen (el autor, lo retratado) que aparecerá en la imagen más o menos consciente o explícitamente.²³

²¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

²² Max Kozloff, *Photography and Fascination*, Nueva Hampshire, Addison House, 1979, p. 237.

²³ Utilizo aquí “mundo” en un sentido heideggeriano, como

Dado que, en general, la relación entre la imagen y su espectador se da en un entorno social con un cierto nivel de mediación, el sentido de la imagen también se ve afectado por sus condiciones de difusión, a través de los medios de comunicación masiva o de circulación artística, que fungirán como un nuevo filtro para un tercer sujeto, el espectador, quien hará una lectura o interpretación de la imagen desde su propio contexto ideológico. Éste puede o no coincidir con el del fotógrafo y el retratado, o puede constituir un tercer paradigma idiosincrático en el que la imagen se inscriba. El sentido de la imagen, pues, no se encuentra en ésta, sino en toda una trama de relaciones que se articulan en torno a ella conformando un “campo de sentido”.

Interpretar la imagen fotográfica implica, pues, considerar el carácter de cada uno de los elementos constituyentes del campo de sentido y abordar la trama de relaciones que establecen entre ellos, observando su continuidad o discontinuidad ideológica. En un esquema bastante habitual en que el fotógrafo pertenece a un contexto ideológico dominante o superior al del retratado, éste normalmente no tiene mucha posibilidad de injerencia en el mensaje y, mucho menos, en la circulación de la imagen. Si para estos autores resultaba complicado discutir el papel del fotógrafo-autor en la fotografía documental en los medios de masas, conciliar su difusión simultánea en un entorno artístico se torna un asunto aún más complejo y contradictorio. Como se ha discutido con relación a la promoción artística de las fotografías documentales de Sebastião Salgado, su colocación en un entorno artístico las transforma semánticamente: la presentación metonímica de una dura realidad social parece convertirse en una apropiación y depredación metafórica de ésta por parte del autor.

Presentada como propuesta “artística”, la fotografía de Salgado hace patente cómo el principio de lo “documental” parte más de preceptos y preconcepciones ideológicas que de una relación neutra con la realidad material: más que ser una referencia a lo “otro”, la foto-

polo cultural e ideológico antitético de una “tierra” sin mediación cultural. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, México, FCE, 2000, pp. 72-73.



BIENAL: Protesta durante la entrega de reconocimientos.

Fotógrafo renuncia a su premio

Chang: un elogio, el presunto plagio

ALIDA PIÑÓN Y SARA MASCARÚA SÁNCHEZ

Giorgio Viera, ganador en la categoría de Foto Prensa por la serie *Mexicaltzingo, territorio rebelde* en la Sexta Bienal de Fotoperiodismo, anunció su renuncia al reconocimiento y al premio de 50 mil pesos, debido a la polémica que se desató por el parecido entre su obra y la del autor taiwanés Chien-Chi Chang.

Ayer mismo la Agencia Magnum hizo llegar a DIARIO MONITOR una respuesta de Chien-Chi, en la que éste consideró un “cumplido” la similitud de su imagen, tomada

en 1999 en el Chinatown de Nueva York, con la de la serie de Viera, con lo cual el cubano avecindado en Guadalajara ha librado la posibilidad de una demanda por presunto plagio.

Sin embargo, ante la fuerte protesta de un sector de fotorreporteros que amenazaron con boicotear la entrega de reconocimientos organizada ayer en el Centro de la Imagen, Viera renunció al suyo e insistió en que la obra en discusión es de su total autoría.

AL CIERRE PÁG. 2A
REVISTA PÁG. 1C

Imagen 4. *Monitor*, 10 de junio de 2005.

grafía tiene como propósito servirse de ello para construir un discurso ideológico y estético.

Según este esquema, la intención principal de la imagen es la expresión subjetiva, y no la pretendida objetividad informativa y comunicativa. No importa tanto la efectividad comunicativa real de la imagen en el espacio social, cuanto la capacidad expresiva *del autor*. No se valora tanto lo visto y transmitido, cuanto lo visto *según* alguien, el autor: al darle una mayor preeminencia a éste, las funciones de la imagen cambian radicalmente, acercando la dialéctica de la imagen

AL CIERRE

Giorgio Vera renunció a su premio

ALIDA PIÑÓN

Giorgio Vera, ganador en la categoría de Foto Prensa por la serie *Mexicaltzingo, territorio rebelde*, anunció por medio de una carta, su renuncia al reconocimiento y al premio de 50 mil pesos, debido a la polémica que se había desatado en torno al presunto montaje y plagio en su obra.

La ceremonia de entrega de los premios y reconocimientos a los fotoperiodistas ganadores de la Sexta Bienal de Fotoperiodismo, que se celebró anoche en el Centro de la Imagen, había causado expectativa luego de darse a conocer el parecido entre el trabajo de Vera y el fotógrafo Chien-Chi Chang (DIARIO MONITOR 8 de junio).

"Después de la polémica que se ha desatado sobre una de las fotos que componen la serie *Mexicaltzingo, territorio rebelde* he decidido no recibir el premio que me otorgó el jurado de la Sexta Bienal de Fotoperiodismo.

"Las razones son más que expresas y evidentes para mí (...). No es un plagio y mantengo que el proyecto es de mi total autoría y creación, eso no es discutible (...). Muchos colegas dan por hecho algo que no les constan ni siquiera han tenido la intención de preguntarme directamente mi posición (...).

"Me quedó con la satisfacción



BIENAL DE FOTOPERIODISMO: Durante la ceremonia de premiación.

del reconocimiento a mi trabajo y ojalá que el estímulo económico sirva para preservar un certamen tan importante y valioso como es la Bienal de Fotoperiodismo", concluyó Vera en la misiva leída durante la ceremonia.

A la cita acudió una gran parte de los ganadores, quienes desde las siete de la tarde se reunieron en el estacionamiento del recinto para decidir si recibirían el reconocimiento o no.

"Hay tres propuestas: no reco-

ger el premio, aceptarlo y romper el diploma frente a todos o subir al estrado con las pancartas para protestas (copias de lo publicado en estas páginas)", informaban los fotógrafos a sus colegas. Luego de votar, acordaron que algunos harían cualquiera de las tres propuestas.

Además distribuyeron una carta en la que señalaban que no permitirían que su trabajo profesional, al cual le entregan "la vida con la mayor dedicación", fuera

desacreditada por la falta de ética. Por ello, con base en el artículo 8º de la Ley Federal de Derechos de Autor, hicieron pública la decisión de "retirar de forma inmediata nuestra obra fotográfica de la Bienal de Fotoperiodismo A.C."

Debido a que la carta fue distribuida entre los fotoperiodistas, antes de que iniciara la ceremonia de premiación, se firmaron varias copias, por lo que no fue posible contabilizar la cifra exacta de quienes apoyaban la decisión.

Sin embargo, Gustavo Prado, curador del Centro de la Imagen, anunció que la entrega de los premios sería de manera simbólica y se les entregarían los diplomas al día siguiente, por lo que los fotoperiodistas le solicitaron a Prado que leyera su misiva. Cuando se concluyó la lectura, una voz femenina gritó "¡Mamones!"

Consultados por este diario, algunos fotógrafos como Fernando Castillo, Jesús Villaseca y Daniel Aguilar señalaron que retirarían su obra hoy, a fin de que el público pudiera comparar el "fotoperiodismo del montaje".

Prado explicó que esperarían la solicitud expresa de los fotoperiodistas para retirar los trabajos. "A las 6 de la tarde, Carlos Cazalis nos llamó para pedirnos que quitáramos su obra antes de que comenzara la ceremonia y así lo hicimos, esperaremos que los demás lo soliciten", concluyó.

del signo no tiene que ver, pues, con la existencia "real" de lo representado, sino con su calidad de significación.

La imagen *Mexicaltzingo, territorio rebelde* de Giorgio Viera es tan eficiente en el nivel comunicacional y estético como *El soldado español*, de Robert Capa (1937) o *El beso del Hotel de Ville*, de Robert Doisneau (1950). De modo análogo a la referencia a la muerte instantánea de la imagen de Capa, o a como la de *amor* apasionado de la de Doisneau, la imagen de Viera apunta al concepto de *deterioro por droga*. Que sea una copia —o una cita, en el sentido posmoderno— no invalida la eficiencia semiótica de esta imagen, acentuada en este caso por la referencia concreta al espacio social mexicano, y lograda mediante la especificidad del paisaje urbano y de los rasgos raciales de la mujer retratada. Que tal efectividad comunicacional y estética fue la razón para otorgar el premio a Viera puede cotejarse en el acta emitida por el jurado, donde se asienta que el fotógrafo logró "una propuesta humana e intimista con gran fuerza documental, bien resuelto [*sic*] en términos formales"²⁴

Que el autor *verdaderamente* se involucrara con las personas de este barrio de Guadalajara como suponen los miembros del jurado (*i.e.*, que la mujer realmente fuera una habitante drogadicta "de azotea" de ese barrio) es indiferente al hecho de que la imagen funcione como un índice efectivo de tal deterioro social en tal lugar real, y de que, además, lo haga mediante la recurrencia a la cita, apropiación o reconstrucción —o plagio, como sostiene sus detractores— de la imagen de otro fotógrafo. Que las imágenes de Capa, Doisneau o Viera sean posadas o no, en realidad no importa: todas funcionan como poderosas señales de situaciones humanas reales. El énfasis de su eficiencia comunicacional recae en que son imágenes *poderosas* y significativas, y no en su mera equivalencia con un hecho real y no construido (lo cual tampoco menosca-

24 Acta emitida el 28 de mayo de 2005 por el jurado de la 6a. Bienal de Fotoperiodismo, formado por Lourdes Grobet, Darío López Mills y Blanca Ruiz, y publicada en [http://www.fotoperiodismo.org/ consultada el 1 de noviembre de 2005].

Imagen 5. *Monitor*, 10 de junio de 2005.

al esquema del arte. Éste sería, justamente, el que ilustraría la dinámica del "heroísmo" de la visión al que hacía referencia Sontag en su libro.

Volvamos a la imagen de Viera, ejemplo sintomático de la documentación del siglo XXI: presentada en un concurso de fotoperiodismo, su fotografía construida parece negar el propósito documental cuando, en realidad, desde una propuesta posmoderna, está desmascarando la contradicción inherente a la visión documental moderna: inevitablemente la presentación de la realidad de la fotografía siempre es mediada por el autor, en mayor o menor grado. Además de ser un índice fotosensible de la realidad material, la imagen fotográfica es una re-presentación: una referencia signífica cuyo mensaje tiene más que ver con la coherencia y efectividad semiótica (cuan clara y capaz es la transmisión del mensaje) que con una supuesta impresión en la imagen de la realidad fáctica y fenoménica (el "esto ha sido" de Barthes).

La concepción lingüística de la fotografía posmoderna permite descifrar el enigma descrito en *La cámara lúcida* por Barthes: a pesar de que su madre posó en todas las fotografías que él encontró arrumbadas, sólo en una de ellas —una única y real imagen— puede sentirse su presencia verdadera. La eficiencia semiótica

baría su factibilidad como hechos reales: probablemente *El soldado español* es una imagen más efectiva como descripción de la crudeza de la guerra que las fotos movidas “reales” de *Omaha Beach*, de 1944, del mismo Capa).

Post-scriptum. El problema de la estética

Es con relación a lo estético —que no lo artístico— que merecen ser consideradas las ideas expresadas por Benjamin. En sus dos ensayos dedicados al tema fotográfico (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y *La pequeña historia de la fotografía*), Benjamin propone claves para abordar una posible estética de la fotografía y otros medios masivos partiendo de su esencia técnica y reproductiva. La primera pista nos la da con su concepción de “aura”, descrita como “la manifestación irreplicable de la lejanía”. En diversos momentos de ambos ensayos, Benjamin habla de *distancia*, *lejanía*, *presencia* y *duración* como términos asociados al aura y opuestos a la recepción plana, hueca, dispersa y manipulable (sobre todo por los regímenes fascistas) de los medios masivos y reproducibles. El aura, pues, es un elemento eminentemente estético que caracteriza las obras únicas a través de las huellas indiciales que en ellas ha dejado su autor. Lo interesante para nuestro tema estético es que opera por distancia o lejanía. ¿De qué? De la visión de lo común, de aquello que no se distingue sensiblemente. Al contraponer el aura del gesto teatral a la mecanicidad de la actuación cinematográfica, Benjamin parece seguir el concepto de la interrupción brechtiana para sustentar un vínculo de carácter indicial entre sensibilidad, gesto, presencia y distancia: *distancia* es esa cualidad que permite a la sensibilidad lograr una interrupción crítica de la obra por medio del gesto expresivo o sensible.

Mientras que las reflexiones estéticas de Benjamin surgen de la óptica y mecánica de la fotografía, es decir, de su sintaxis técnica, las de Roland Barthes derivan de la discontinuidad semántica. En su escritura asoman las aporías de un pensamiento en perpetuo conflicto entre dos polos de experiencia contradictorios que se manifiestan claramente en las imágenes fotográficas:

“lo obvio” es aquella parte del lenguaje compartido por todos, cultural y paradigmático, mientras que “lo obtuso” es aquello que escapa a la comprensión inmediata y que se refugia en la subjetividad de la experiencia. *Lo obvio* se asocia con la comunicación, la información, la palabra escrita, la semiosis, la *nóesis*. *Lo obtuso* con la interrupción, la tozudez, la presencia, el gesto, el cuerpo, la *aisthesis*.²⁵ Lo estético no es ya una connotación más: es un “tercer sentido” que escapa a la legibilidad social de la imagen y que se refugia en la percepción personal. Es un reducto subjetivo que va tomando, a lo largo de los años y en los distintos textos de Barthes, nombres diferentes: lo obtuso, el jeroglifo, el *punctum*. Fascinado por las imágenes, y sobre todo las fotográficas, que plantean un problema de simbolización y codificación especial por su relación de contingencia y analogía con la realidad, Barthes comienza abordando la teoría fotográfica a partir de un problema ontológico y una lógica semiótica. Es en aquella época cuando surge lo del “mensaje sin código”. Sin embargo, al toparse con el problema estético utiliza una estrategia cada vez más retórica, sintética y poética: la explicación de la foto en el último libro de Barthes, *La cámara lúcida*, se hace a través de términos subjetivos y temporales, de instantes de interrupción e inspiración súbita —eureka, el *punctum*— que iluminan de súbito la conciencia del que ve, a través de la sensibilidad. Finalmente, el abordaje de la estética fotográfica acaba por ser poética.²⁶

¿Dónde yace la poesía de la fotografía? Queda a nosotros el descubrirla: en la sutil e inestable trama de relaciones entre los polos subjetivos (autor, retratado, espectador) y objetivos (medio fotográfico, imaginario iconográfico, medio de difusión o arte) que conforman el acto fotográfico. Y, en esta trama, en la distancia (Benjamin) o condición obtusa (Barthes) que produce una escisión de lo racional por parte de lo sensible. En pocas palabras: en ese *no sé qué* de la imagen fotográfica ante el cual nos quedamos sin palabras.

²⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit.

²⁶ Cfr. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, op. cit.