

## EL SENTIDO EN LA IMAGEN PERIODÍSTICA Y DOCUMENTAL. UNA REVISIÓN DE LA TEORÍA DE JEAN-MARIE SCHAEFFER

MEANING IN JOURNALISTIC AND DOCUMENTARY IMAGE.  
A REVIEW OF JEAN-MARIE SCHAEFFER'S THEORY

Inmaculada Murcia Serrano  
Universidad de Sevilla

**Resumen.** *La teoría que afirma que la fotografía es un índice procede de la semiótica de Charles Peirce, pero ha sido ampliamente asimilada por autores diferentes, como Bazin o Barthes. Para la fotografía de prensa o fotografía testimonial, la teoría indexical ha sido crucial, pues, dadas sus características, trae consigo una suerte de certificado de veracidad o credibilidad muy útil para ligarla a la pretendida objetividad informativa e incluso para fundamentarla. Pero no todo es tan sencillo cuando hablamos de fotoperiodismo. La teoría de la fotografía ha dado, en los últimos años, un giro pragmatista que permite abordar la cuestión de la veracidad desde herramientas muy alejadas de la teoría del índice. Explicar cómo afecta este giro al caso de la fotografía periodística constituye la finalidad de este trabajo de investigación.*

**Palabras clave:** índice, fotografía, testimonio, fotoperiodismo, Schaeffer.

**Abstract.** *The theory that the photography is an index comes from the semiotics of Charles Peirce, but has been widely assimilated by different authors, such as Bazin or Barthes. For press photography or testimonial photography, the indexical theory has been crucial because, given its characteristics, it brings with it a sort of certificate of veracity or credibility that is very useful for the pretended informative objectivity and even to support it. But not everything is so simple when it comes to photojournalism. In recent years, the theory of photography has taken a*

*pragmatic turn that allows us to approach the question of veracity with tools that are far removed from the theory of the index. The purpose of this research is to explain how this shift affects the case of journalistic photography.*

**Key Words:** *index, photography, testimony, photojournalism, Schaeffer.*

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Lo importantes es analizar cómo la usa el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira<sup>1</sup>.

## 1. INTRODUCCIÓN

La teoría que afirma que la fotografía es un índice procede, como todo el mundo sabe, de la semiótica de Charles Peirce, pero ha sido ampliamente asimilada –aunque con matices– por autores diferentes, como Bazin o Barthes. El primero de ellos hablaba de la fotografía como huella, impresión o molde lumínico. El segundo escribía que la fotografía nunca se distingue del referente, que lleva su referente consigo misma o que es la emanación literal del referente.

En cualquiera de sus asimilaciones teóricas, lo que señala la teoría indicial de la fotografía es que, debido a las peculiaridades de su producción mecánica, la relación entre la imagen y su referente no puede ser arbitraria, sino casi tautológica, lo cual ha conducido a especificar que los signos icónicos indiciales constituyen, en la famosa expresión de Barthes, “mensajes sin código”. Supuestamente, para entender estas imágenes, sólo se requeriría la percepción, ya que se presupondría la literalidad del mensaje, lo que diferenciaría a los signos icónicos indiciales de otras representaciones de tipo más bien simbólico y, por tanto, construidas y convencionales. Para la fotografía de prensa o fotografía testimonial, de la que hablaremos en este trabajo, la teoría indicial habría sido crucial, pues, dadas sus características, habría traído consigo una suerte de certificado de veracidad o credibilidad muy útil para ligarla a la pretendida objetividad informativa e incluso para fundamentarla. Y la habría traído además de manera natural, pues tendría que ver con la característica misma de la imagen fotográfica, con su *noema*, por decirlo de nuevo en términos barthesianos. No olvidemos que lo “documental” (término acuñado por el crítico de cine John Grierson en 1926), nace en paralelo con la retórica realista llevada al terreno informativo, retórica que se vinculó rápidamente

---

<sup>1</sup> Joan FONTCUBERTA, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 16.

con la fotografía porque su tecnología privilegiaba, al menos teóricamente, la inmediatez y, con ella, supuestamente la verdad<sup>2</sup>.

¿Pero, es todo tan sencillo cuando hablamos de fotoperiodismo? ¿Realmente, la imagen informativa comunica su mensaje de manera tan directa, transparente y exenta de ruido? Es obvio que no. Ni siquiera los autores que defienden el carácter indicial de la fotografía deducen de ello la literalidad significativa de su mensaje, como quiero hacer ver. La teoría de la fotografía ha dado de hecho, en los últimos años, un giro pragmatista que permite abordar la cuestión de la veracidad desde herramientas novedosas y ya muy alejadas de la teoría del índice. Explicar cómo afecta este giro al caso de la fotografía periodística constituye la finalidad de este trabajo de investigación. Veremos en paralelo cómo, pese a la distancia que media entre dichas formas de abordar la fotografía, algunas ideas de Roland Barthes siguen siendo todavía vinculantes.

## 2. LA TEORÍA INDICIAL DE LA FOTOGRAFÍA

Charles Peirce distinguió entre el orden del *índice* (representación por contigüidad física del signo con su referente), el orden del *ícono* (representación por semejanza), y el orden del *símbolo* (representación por convención general). En el caso del *índice*, Peirce se fijó, no en el producto icónico acabado, sino en su proceso de producción; así, la fotografía, uno de los más claros casos de *índice*, funcionaba como tal al plasmar, en una placa fotosensible, una huella lumínica, procedimiento que, desde esta perspectiva, era similar a lo que hace un pie cuando deja su silueta en la arena, o a cuando la figura de una persona se reproduce por efecto de la luz en su sombra. «Todos estos signos –decía Peirce– tienen en común «el hecho de ser realmente afectados por su objeto»<sup>3</sup>, es decir, que mantienen con él «una relación de conexión física», lo que los diferenciaba de los iconos y de los símbolos.

Pues bien, usando como fundamento la naturaleza indicial de la fotografía<sup>4</sup>, se ha seguido muchas veces la afirmación de que la relación de la fotografía con su objeto referente es la de la similitud. De ahí que la característica más claramente asimilable a la fotografía –y a la fotografía de prensa en particular, con la que es más fácil relacionarla– haya sido la de la analogía, la de su adecuación al plano de la realidad, lo que alejaría a la fotografía de la ilusión o de lo ficticio, a la vez que garantizaría su veracidad. Esta es de hecho la fuerza de la fotografía, que Barthes, con todas las cautelas que queramos, ha llamado

<sup>2</sup> Cf. J. TAGG, *El peso de la representación*, Barcelona. Gustavo Gili, 1988, pp. 15-16.

<sup>3</sup> C. S. PEIRCE, *La ciencia de la semiótica*, Buenos aires, Nueva Visión, 1974, 2.248.

<sup>4</sup> Nos referimos fundamentalmente a la fotografía analógica, aunque la fotografía digital también tiene el carácter de índice icónico, depositándose en este caso el registro del referente no sobre una película fotosensitiva sino en un sensor digital.

también su “certificado de presencia”<sup>5</sup>. Cuando nos encontramos ante una fotografía, hemos, pues, de pensar que el referente que reproduce ha sido *necesariamente* real. Son muchos los autores que, desde la invención misma de la fotografía –incluyendo a pensadores como Walter Benjamin o Villem Flusser– han abrazado esta tesis. Repasemos algunos de los más relevantes para entender en su justa medida las implicaciones teóricas y periodísticas que tiene.

André Bazin, autor del ensayo “La ontología de la imagen fotográfica”, que abre a su vez el mítico libro *¿Qué es el cine?*, fue uno de los primeros teóricos que reintrodujo, años después de su invención, el realismo en el campo de estudio de la filosofía de la fotografía. Se oponía así al predominio en su época de las posturas formalista y estructuralista<sup>6</sup>. La subjetividad inevitable del pintor desaparecía, para él, en la fotografía gracias a su naturaleza indicial, lo cual tenía como corolario que se satisficiera completamente “nuestro deseo de semejanza”, debido además a una reproducción mecánica “de la que el hombre queda excluido”. Este cambio hacia la desobjetivación o despersonalización del fotógrafo se operaba, según Bazin, no tanto en el lado del resultado, sino en el de la misma “génesis”<sup>7</sup>. La principal consecuencia de esta, así llamada, “génesis automática” era pues el logro de una plena objetividad representativa, objetividad de corte incluso “determinista”, que tornaba “natural” todo aquello que conseguía ser presentado fotográficamente. Si comparáramos entonces la fotografía con la pintura, las diferencias resultaban pasmosas:

La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de “objetivo”. Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno “natural”, como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico<sup>8</sup>.

En ello se cifraba la credibilidad propia de la fotografía. Lo único que perdía el objeto representado era su dimensión temporal, de hecho, su “contingencia”, ya que la fotografía embalsamaba el tiempo al sustraerlo de su propia

---

<sup>5</sup> R. BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 151.

<sup>6</sup> A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001, pp. 10-11.

<sup>7</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 28.

corrupción<sup>9</sup>. Para Bazin, la originalidad de la fotografía respecto de la pintura residía, pues, en su objeto esencial. La ontología de la fotografía se situaba en la génesis, no en el resultado: no en el efecto de mimetismo, sino en la relación de contigüidad instantánea entre la imagen y su referente, relación que daba lugar a una suerte de *transferencia* de las apariencias de lo real sobre la película sensible. Por eso, la fotografía era antes *índex* que icono<sup>10</sup>.

Estas ideas están implícitas en las reflexiones de Roland Barthes sobre la fotografía, aunque él añade muchas implicaciones teóricas más<sup>11</sup>. El texto más representativo, aunque en absoluto el único, es *La cámara lúcida*, que constituye la parte final de la última trilogía del autor. Con esta obra adquiere consistencia una especie de tratado del tiempo, de la nostalgia y de la muerte, enhebrado a través de una descripción, que es ya mítica, sobre el *noema* fotográfico<sup>12</sup>.

Según Barthes, la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ya ha sido*. Ante una fotografía, la conciencia no toma la vía nostálgica del recuerdo, sino la de la certidumbre, ya que la esencia de la fotografía radica en ratificar lo que ella misma representa. Ningún escrito es capaz de proporcionar tal certidumbre, puesto que el lenguaje es ficcional por naturaleza; la fotografía, sin embargo, es la autenticación misma, jamás miente, “o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia”<sup>13</sup>. Los signos que produce la fotografía no están codificados, por lo que, para interpretarlos, no se necesita otro saber que el que depende de nuestra percepción. Se puede hablar, por lo tanto, de una lectura literal de la imagen en oposición a los mensajes simbólicos<sup>14</sup>. Puesto que, más que “transformación”, lo que la fotografía instaura entre significado y significante es el “registro”, es posible deducir que la fotografía da pie a un mensaje “natural”. Hay como una imagen en bruto totalmente natural, literal o denotada de la realidad, que sólo después, por la intervención de la subjetividad humana, puede cargarse de connotación. El referente fotográfico remite, no a la cosa facultativamente real, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. Por eso dice que Barthes que “nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*”. Hay, por tanto, una doble posición conjunta de realidad y de pasado; y esa es justamente la que nos permite hablar de un *noema* fotográfico: “Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos

<sup>9</sup> Cf. *Ibid.* pp. 28-29.

<sup>10</sup> Cf. P. DUBOIS, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1994.

<sup>11</sup> Cf. L. E. ALONSO, C. J. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “Roland Barthes y el Análisis del Discurso”, en *Empiria. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales* (online) 12 (2006), 11-35 (consultado el 20 mayo de 2020).

<sup>12</sup> Cf. R. BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>14</sup> Cf. R. BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 2009, pp. 35-36.

todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación; es el Referente, que es el orden fundador de la Fotografía”<sup>15</sup>. De ahí que el nombre de ese noema sea “esto ha sido”<sup>16</sup>. Para Barthes, lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una vez: por eso cabe decir que repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. Remite siempre, como el índice de Peirce, al Particular absoluto, al *Tal*, a la Ocasión, al Encuentro o a lo Real. Eso quiere decir, en última instancia, que su frontera la demarca el lenguaje deíctico<sup>17</sup>.

También Philippe Dubois, aunque tendremos que matizar sus consideraciones, defiende en su importante obra *El acto fotográfico* que el índice es una representación por contigüidad física del signo con su referente, es decir, que existe una “conexión física” entre el signo y el objeto. Para él, a la fotografía en tanto índice se le ha atribuido una credibilidad que descansa en la conciencia que se tiene de su modo específico de producción y de existencia. De ello se ha deducido que la fotografía no puede mentir, y que, contrariamente, puede ser percibida como una especie de prueba que atestigua la existencia de lo que da a ver<sup>18</sup>.

Estas ideas, que han sido tantas veces repetidas cuando se ha teorizado sobre la naturaleza de la fotografía, han influido, naturalmente, en el uso que el periodismo ha hecho de ella, y, más en concreto, en la relación que ha establecido con una práctica icónica comunicativa –el fotoperiodismo– que parece garantizar con esta teoría la credibilidad de la información. Villem Flusser ha explicado muy bien cuál es el efecto que, de cara a su recepción, tiene ese “certificado de presencia” propio de la consideración como índice de la fotografía: para él, este carácter supuestamente no simbólico, pero sí objetivo de las imágenes técnicas habría llevado al contemplador a considerarlas, no como imágenes, sino como ventanas. El espectador que las contempla las creería como a sus propios ojos y, consecuentemente, no las criticaría como imágenes, sino como cosmovisiones (si es que las critica). Su posible crítica no se dirigiría, pues, a su modo de generación, sino a lo que muestran del mundo. Aparentemente, estas imágenes no necesitarían ser descifradas, pues parece que su significado se reflejaría automáticamente en la superficie como huellas mismas de la realidad<sup>19</sup>.

### 3. CRÍTICA DE BARTHES A LA TEORÍA INDICIAL DE LA FOTOGRAFÍA

De lo descrito en el apartado anterior se sigue que la fuerza de la fotografía tiene que ver con la manera en que nos coloca ante una duplicación de las

---

<sup>15</sup> R. BARTHES, *La cámara lúcida*, p. 135.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>17</sup> Cf. *Ibid.*, p. 2.

<sup>18</sup> Cf. P. DUBOIS, *op. cit.*

<sup>19</sup> Cf. V. FLUSSER, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2009, p. 18.

apariencias que, por su carácter mecánico, parece estar liberada de las distorsiones propias de la imagen manual. Es lo que Barthes llama, como ya hemos dicho, el “certificado de presencia”. A partir de esta constatación, se ha pasado muchas veces a considerar la fotografía como una reproducción no mediada de la realidad, un “mensaje sin código”, que tendría por eso mismo la capacidad de facilitar la aprehensión directa de las cosas. Pero el salto que hay de lo primero a lo segundo es demasiado amplio como para considerar que pueda darse sin consecuencias. Ni siquiera Roland Barthes, tan interesado en defender el *noema* fotográfico del “esto ha sido”, reconoce al final semejante transparencia o literalidad<sup>20</sup>. Repasemos algunas de las críticas que este autor ha lanzado contra la supuesta veracidad de la fotografía que se sigue de la asunción de su naturaleza indicial.

Pese a su *noema*, Barthes, en realidad, siempre ha reconocido que la imagen fotográfica está atravesada por todo tipo de códigos, algo que ya afirmaba desde su primer artículo de 1961 sobre el “mensaje fotográfico”, en el que señalaba hasta seis que interferían en su pretendida literalidad: trucaje, pose, objeto, fotogenia, estética y sintaxis<sup>21</sup>. La connotación, es decir, la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico, se introducía también en los diferentes niveles de producción de la fotografía, que Barthes resumía en la elección, el tratamiento técnico, el encuadre, la compaginación, la distancia, la saturación, etc. Además, muchos otros elementos desempeñaban también papeles relevantes en esta distorsión que se interponía siempre entre la copia fotográfica y el original, por ejemplo, la eliminación de la información no susceptible de visualizarse; la reducción de la tridimensionalidad a la bidimensionalidad; el carácter estático tanto del resultado como de la génesis; la alteración cromática y lumínica que imponía la propia cámara fotográfica, etc. Además, el propio texto, que a veces acompañaba a la imagen –caso concreto de la imagen fotoperiodística–, podía también “insuflar” en ella uno o varios significados segundos. Por lo tanto, no es de extrañar que Barthes reconociera que hay códigos que influyen en la lectura de la foto. Por otra parte, si hay un autor que ha trabajado con más énfasis los elementos que culturalmente significan en una imagen, como son los clichés, los estereotipos o las mitologías contemporáneas, ese no es otro que Barthes<sup>22</sup>. Tendré que volver más adelante a esta otra parte de su investigación, pues será crucial para entender cómo

<sup>20</sup> Cf. R. BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso*, p. 174.

<sup>21</sup> El trucaje intervenía dentro del plano mismo de la denotación; la pose requería para comprenderse una reserva de actitudes estereotipadas que constituían elementos de significación ya establecidos y que podían proceder del arte, del teatro o de la cultura en general; la elección de objetos repercutía también en la ampliación de connotaciones de la imagen fotográfica; la fotogenia resultaba de embellecer la imagen por distintas técnicas de iluminación, impresión o reproducción; el esteticismo, cercano al anterior, se refería al acto de convertir la fotografía en pintura; y la sintaxis, finalmente, se entendía como la secuenciación de una serie de fotos de la que podía seguirse su interpretación (Cf. *Ibid.*).

<sup>22</sup> Cf. R. BARTHES, *Mitologías*, México-Madrid, Siglo XXI, 1997.

funciona muchas veces la comprensión de la imagen periodística. Así pues, y por decirlo en términos barthesianos, la *denotación* de la imagen indicial es, pese a su *noema*, utópica, tendría que permitirnos alcanzar un estado adánico de la imagen que nos permitiera postular a su vez la posibilidad de una inocencia o un grado cero de la representación. Algo imposible, naturalmente, pero no sólo en el caso de la fotografía, sino de cualquier otra representación basada en la copia, como el dibujo o la pintura, cuyos *códigos de trasposición* –dice Barthes– son siempre históricos, no naturales.

En el caso del índice fotográfico, se da además un desfase de tipo temporal, ya que la fotografía no instala la conciencia del *estar ahí*, sino del *haber estado ahí* de la cosa representada. Es decir, la fotografía instaaura una *localización inmediata y una temporalidad anterior*, dando así paso a una conjunción ilógica entre el “aquí” y el “entonces”. Es esto lo que nos permite hablar de la “irrealidad real” de la fotografía, del hecho de que no se la perciba como *presencia*, sino como una llamada de atención al *así sucedieron las cosas*.

Así pues, Barthes opina que, ante cualquier imagen, el espectador activa en realidad dos niveles de respuesta: en primer lugar, un discurso denotativo, a través del cual el receptor se ajusta de la manera más literal posible a lo que en ella se muestra, lo que le lleva a enumerar o describir los elementos de la imagen sin que intervengan las proyecciones valorativas o culturales; y, en segundo lugar, pero no por ello menos importante, un discurso connotativo, a través del cual el observador interpretaría libremente esos elementos consignados. En este otro nivel intervendría ya la experiencia del sujeto y el contexto mismo de la visualización<sup>23</sup>. Por explicar estos dos niveles con la ayuda de Bryson, que ha trabajado a fondo los sistemas denotativos y connotativos derivados de la imagen entendida como copia, podemos decir de los primeros que son explícitos (están codificados) y unívocos (no tienen ambigüedad); mientras que los segundos –gestuales, fisionómicos, indumentarios– carecerían de sistematización. Al carecer de léxicos o gramáticas, estos otros códigos connotativos no podrían ser aprendidos ni enseñados de memoria, sino que deberían ir adquiriéndose en un contexto sociocultural determinado. De hecho, los códigos connotativos resultan fluctuantes y varían de un contexto a otro. Eso quiere decir que son no explícitos y sí polisémicos<sup>24</sup>. Mientras que el espectador puede consultar un diccionario iconológico para determinar el significado preciso del atributo llevado por un santo en una imagen religiosa, para los importantísimos códigos de connotación no existen léxicos equivalentes. El conocimiento de esos códigos está extendido por la sociedad de una manera difusa y amorfa<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Cf. F. GIL, F. SEGADO, (eds.), *Teoría e historia de la imagen*, Madrid, Síntesis, 2011, pp. 21-22.

<sup>24</sup> Cf. N. BRYSON, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 84-85.

<sup>25</sup> Cf. *Ibid.*, p. 82.

Quedaría por decir que, pese a su carácter polisémico y no explícito, Barthes ha tratado de sistematizar algunos recursos de la retórica visual, lo que puede considerarse como intentos de sistematizar la sintaxis del discurso connotativo de las imágenes<sup>26</sup>, una suerte de “código”, o al menos “hipocódigo”, con el que manejarnos con algunas de ellas. Este otro “código” laxo debe entenderse siempre como “cultural”, no “natural” ni tampoco “artificial”, de ahí que la lectura a que nos conduce sea siempre histórica, y dependa, en última instancia, del “saber” previo del lector<sup>27</sup>. Conviene retener esta idea en la memoria, pues la retomaremos al abordar la tesis pragmatista de Jean-Marie Schaeffer en torno a la fotografía en general, y en torno a la de la fotografía de prensa en particular.

#### 4. CRÍTICA DE DUBOIS A LA TEORÍA INDICIAL DE LA FOTOGRAFÍA

Pasemos a continuación a repasar la opinión que la teoría indicial de la fotografía le merece a un autor muy importante en el campo que analizamos: Philippe Dubois, cuya influencia es reconocida por Schaeffer y en quien se opera el giro pragmatista de la teoría de la fotografía de manera ya bastante obvia.

Dubois constata que, si el discurso del siglo XIX sobre la fotografía fue el de la semejanza, el del XX insiste más bien en la idea de transformación, siendo el mejor ejemplo de esta derivación antirrealista la corriente estructuralista y su postura en torno a la codificación de la imagen, tanto a nivel técnico, como cultural, social, estético, etc.<sup>28</sup> Este giro hacia los aspectos transformadores de la fotografía, en su mayor parte, contextuales, habría traído consigo una importante limitación al alcance de su carácter indicial.

Si se la compara con el referente que la hace posible, son en efecto muchas las diferencias y *transformaciones* que cabe apreciar en una imagen fotográfica. Siguiendo al Arnheim de *Films als Kunst*, Dubois enumera las siguientes: determinación del resultado en función del ángulo de visión elegido, de su distancia respecto del objeto y del encuadre; reducción de la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional y todo el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre blanco y negro; aislamiento de un punto preciso del espacio-tiempo de manera puramente visual, con exclusión de toda otra sensación olfativa o táctil, etc.<sup>29</sup> Existe, por tanto, una fuerte dicotomía entre la realidad aparecida en la imagen y la realidad exterior que representa, una concepción dispar que cabe remontar hasta el mito platónico de la caverna.

<sup>26</sup> Cf. F. GIL, F. SEGADO, (eds.), *op. cit.*, p. 40.

<sup>27</sup> Cf. R. BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso*, p. 26.

<sup>28</sup> Cf. P. DUBOIS, *op. cit.*

<sup>29</sup> *Id.*

No es de extrañar que Dubois critique la propuesta de Barthes de *La cámara lúcida*, consistente en postular un *noema* que, en realidad, lo único que consigue es absolutizar la referencia:

Evidentemente, presentando las cosas de esta manera, Barthes cae en una trampa, ya no de la mimesis, sino del referencialismo. Pues es ese el peligro que acecha a este tipo de concepción, el de generalizar, o más bien *absolutizar*, el principio de la "transferencia de realidad", desde el momento en que se adopta una actitud exclusivamente subjetiva con pretensión ontológica. Por lo tanto, Barthes está lejos de haber escapado del culto a esa locura –la de la *referencia por la referencia*<sup>30</sup>.

Para evitar ser prisionero de este círculo, hay que proceder en sentido contrario, relativizando justamente el campo de la referencia y su alcance, propuesta de Dubois que cabe considerar su argumento más fuerte en pos de una superación de la teoría indicial de la fotografía. Así, si bien podemos admitir que la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico tiene como principio elemental la huella luminosa regida por leyes físicas y químicas<sup>31</sup>; si ello además emparenta la fotografía con otros signos indiciales como el humo, la sombra o la cicatriz; si bien, como decimos, se puede admitir la naturaleza indicial de la fotografía, sin embargo hay que matizar que la imagen que genera es un puro acto-huella o un "mensaje sin código" *sólo durante el momento de la exposición*, nada más. ¿Por qué? Pues porque, *antes*, median aspectos determinantes y transformadores como la elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, etc.; y, *después*, median también otros aspectos, como el tipo de revelado, el circuito de difusión, la recepción, etc. que transforman y *codifican* en mayor o menor medida la imagen<sup>32</sup>. El principio de la huella natural no funciona, pues, en toda su pureza, más que entre ese antes y ese después –dice Dubois– en apenas una fracción de segundo. Ese es su límite y su alcance. El resto estará marcado por la acción del hombre y será, por tanto, plenamente cultural y, por tanto, codificado.

A todo ello se puede añadir que, en la fotografía, si hay necesidad (ontológica) de una contigüidad referencial, cosa que Dubois admite, no hay menos necesidad ontológica de *distancia*, *separación* o *corte*. La distancia interna, inherente al dispositivo fotográfico, funciona tanto en el espacio como en el tiempo: en el espacio, porque la imagen fotográfica, en tanto signo, está separada espacialmente de lo que ella representa. Se diferencian pues el *aquí* del signo y el *allí* del referente, y eso quiere decir que, en ningún momento, el índice es la cosa. En el tiempo, por su parte, porque la distinción del *aquí* y *allí*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>31</sup> Cf. *Ibid.*, p. 55.

<sup>32</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 56-57.

se superpone a la del *ahora* y el *entonces*. Como bien continúa Dubois, siguiendo ahora Barthes, toda fotografía nos muestra por principio el pasado, ya sea próximo o lejano. La separación temporal se manifiesta especialmente en el proceso técnico del revelado, que está necesariamente inscrito en la duración y en sus fases, que van de la imagen latente a la imagen revelada y luego fijada en el papel<sup>33</sup>. Además, hay en la imagen fotográfica un principio de *aplastamiento* de los volúmenes, ligado a las leyes de la producción luminosa sobre la superficie plana. Por eso, la fotografía uniformiza la apariencia del referente al recoger todo lo que se presenta en su objetivo, sin discriminar ni jerarquizar. A ello faltaría agregar que el acto fotográfico guillotina la duración del tiempo real e instala una especie de fuera de tiempo<sup>34</sup>. Como la Medusa, todo ser viviente que es fotografiado se convierte en estatua después de haber sido "visto" por la cámara. Se trata, como dice Dubois, de "cortar en lo vivo para perpetuar lo muerto"<sup>35</sup>.

De lo anterior se sigue que, al contemplar una fotografía, podemos estar seguros de que lo que ella nos muestra ha existido alguna vez, como ya había advertido Barthes, *pero no es posible ir más allá*. Acerca de su significación, problema que nos ocupa en este trabajo, no sabemos en realidad nada. Dubois dice por eso que la foto es muda, tonta: "muestra signos semánticamente vacíos o blancos, de ahí que sea *enigmática*. El índice se detiene en el 'eso ha sido', pero no llega al lugar de 'eso quiere decir'". *Como índice la imagen fotográfica no tiene otra semántica que su propia pragmática* sentencia el autor. En definitiva, las fotografías constituyen «signos que no significan, hablando con propiedad, nada por sí mismos, sino que la significación está determinada por su relación efectiva con su objeto real, que funciona como su causa y como su referente»<sup>36</sup>. Ese es el valor pragmático de la significación fotográfica sobre el que aún tendremos que volver.

## 5. OTRAS CRÍTICAS A LA TEORÍA INDICIAL DE LA FOTOGRAFÍA

Pasemos a considerar otra crítica interesante a la consideración indexal de la fotografía, la del autor francés Jean-Marie Schaeffer, que además nos interesa porque con él podemos poner en pie una teoría más pragmatista sobre el significado de las fotografías y de las fotografías de prensa en particular.

Según Schaeffer, la impresión o la imagen fotónica constituye el *arché* de la imagen fotográfica en tanto que ésta se define como la grabación de señales

<sup>33</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 60-61.

<sup>34</sup> Cf. *Ibid.*, p. 140.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 58.

visibles<sup>37</sup>. Esta sería, para él, la base de la teoría indicial de la fotografía<sup>38</sup>. Lo importante es, sin embargo, constatar cómo la supuesta fuerza autenticadora o, más aún, auto-autenticadora de la fotografía nace, no de esas señales visibles grabadas en la imagen, sino del “saber” que el espectador tiene del modo en que ha sido generada. A esto es a lo que Schaeffer denomina el “saber del *arché*”, que no trasciende tampoco, como indicó Dubois, el nivel de la significación<sup>39</sup>; sencillamente, se limita a constatar que el espectador conoce cuál es la génesis de toda imagen fotográfica, y que es eso lo que permite considerar y aceptar, sin más reflexiones, su poder de convicción. Dicho en otras palabras: porque sabemos que la imagen fotográfica es una marca o una huella automáticamente producida por procedimientos fisicoquímicos es por lo que creemos que representa adecuadamente la realidad y estamos incluso dispuestos a creer que dice la verdad sobre ella<sup>40</sup>. Por otro lado, en la medida en que la imagen fotográfica se propone como una visión prácticamente perceptiva, tenemos tendencia a suponer que posee un poder informacional tan grande como el de la propia percepción. Sin embargo, como ya hemos constatado con otros autores y también Schaeffer advierte, la imagen fotográfica es inconmensurablemente más pobre: por una parte, es inmóvil, es decir, está condenada a manifestar coyunturas espacio-temporales instantáneas que dejan ampliamente indeterminada su interpretación en términos de situaciones complejas; por otra parte, es una imagen no ligada a *stimuli* otros que los visuales. Por fin, diferencia fundamental: la imagen fotográfica no tiene memoria, y, para tratarla, el receptor debe integrarla en su propio universo de interpretación, en el cual puede ser transformada –ahora sí– en testimonio de una situación compleja<sup>41</sup>.

Podemos aumentar el número de obstáculos con que se encuentra la imagen fotográfica para alcanzar el ideal de transparencia que se le presupone históricamente diciendo con Schaeffer, que, como todo sistema de comunicación, también la fotografía requiere por parte del receptor una serie de complementos que otorguen sentido a la imagen, igual que hacemos ante una conversación hablada, acompañada de apoyo gesticular, prosodia o entonación, que pueden resultar hasta fundamentales para el esclarecimiento de su sentido. Además, las imágenes tienen la dificultad de que trasladan con muchas dificultades las intenciones expresivas del agente que las ha hecho realidad<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Cf. J.-M. SCHAEFFER, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 22.

<sup>38</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>39</sup> Cf. *Ibid.*, p.63.

<sup>40</sup> Cf. J. AUMONT, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 19.

<sup>41</sup> Cf. J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 64.

<sup>42</sup> J. GÓMEZ ISLA (ed.), *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*, Salamanca, Editorial Universitaria de Salamanca, 2013, p. 69.

Todos estos factores han hecho tomar conciencia de que la ficción en fotografía empieza con la misma fotografía. Que la fotografía finge ser lo que no es y tener lo que no tiene. Como dice Joan Costa: “La fotografía, más que cualquier otra forma de la imagen, es esencialmente signo y metáfora de la ausencia”<sup>43</sup>. O en palabras de Flusser: las imágenes técnicas, entre ellas, la fotografía, no solo son simbólicas, como todo tipo de imágenes, sino que representan complejos simbólicos mucho más abstractos que las imágenes tradicionales. Ellas son metacódigos de textos que [...] no designan el mundo de afuera, sino textos. La imaginación que las fabrica es la capacidad de recodificar conceptos de textos en imágenes; y, al contemplar estas imágenes, vemos unos conceptos novedosamente cifrados del mundo de afuera”<sup>44</sup>.

## 6. DE LA SEMIÓTICA A LA PRAGMÁTICA: DUBOIS Y SCHAEFFER

En la propuesta de Dubois se subraya cómo el estatuto de índice de la imagen fotográfica implica que la relación que los signos indiciales mantienen con su objeto referencial está siempre marcada por un principio cuádruple de *conexión física, singularidad, designación y atestigüamiento*. Según el primero de ellos, la fotografía es una huella, lo que tiene como consecuencia el segundo de los principios, a saber, que remite a un único referente determinado y singular, idea que Dubois toma de Barthes, y que tiene que ver también con la unicidad misma del referente, el cual no puede jamás repetirse en la existencia; de ahí se sigue a su vez que la imagen adquiere un poder de designación muy característico (*deíctico*, como hemos dicho ya); por último, todo ello hace que la fotografía funcione como testimonio, que *atestigüe* la existencia –aunque no el sentido, puntualiza sutilmente Dubois– de una realidad<sup>45</sup>. Es esta cuádruple distinción del índice fotográfico la que conduce a Dubois a afirmar la dimensión esencialmente *pragmática* de la fotografía, por oposición a la *semántica*. Parece indicar así que es su uso en una circunstancia concreta lo que permite entender su contenido, y por tanto no es posible afirmar que toda imagen fotográfica posee en sí una significación clara al margen de su circunstancia de toma (o sea, del *acto fotográfico* mismo) y de recepción. El referente al que apunta la fotografía puede ser perfectamente una realidad empírica existente y que se pueda identificar sin problemas, pero es posible que su significado permanezca enigmático en la imagen. Una cosa es identificar algo, y otra entenderlo. Eso conduce a Dubois a decir que: “Como índice, la imagen fotográfica no tendría otra semántica que su propia pragmática”<sup>46</sup>. Es pues esta necesidad de considerar la dimensión pragmática la que resulta

<sup>43</sup> J. COSTA, *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, México, Editorial Trillas, 1991, p. 78.

<sup>44</sup> V. FLUSSER, *op. cit.*, p. 18.

<sup>45</sup> Cf. P. DUBOIS, *op. cit.*, p. 50.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 51.

previa a toda semántica fotográfica, y la que distingue además a la fotografía de cualquier otro medio de representación, opina Dubois.

El giro de la teoría indicial de la fotografía hacia la dimensión pragmática, que tan cabalmente representa la obra de Dubois, resulta crucial para entender la propuesta de uno de los autores que más ha trabajado la teoría de la fotografía al margen de las consideraciones clásicas basadas en la idea de *index*. Como ya hemos adelantado en varios momentos, me refiero a Jean-Marie Schaeffer. Su obra titulada *La imagen precaria*, título que habla por sí mismo, constituye uno de los mejores ejemplos que argüir para mostrar que, en efecto, es posible construir una teoría de la imagen fotográfica basada en su funcionamiento y no en su posible esencia<sup>47</sup>. El que hayamos introducido antes a Philippe Dubois se debe justamente a que su libro sobre *El acto fotográfico* es uno de los referentes que Schaeffer tiene más en consideración.

Schaeffer parte de la idea de que la imagen fotográfica es fundamentalmente (pero no exclusivamente) un signo de recepción, por lo que es imposible comprenderla dentro del marco referencial de la semiología que define y estudia los signos en su emisión<sup>48</sup>. Al girar el interés hacia el destinatario, se tiene inevitablemente en cuenta lo que Schaeffer denomina “saberes parciales”, que son para él fundamentales si lo que queremos es averiguar cómo receptamos una fotografía. Expliquémoslos con el ejemplo que el mismo Schaeffer utiliza.

Cuenta este estudioso la experiencia personal que tuvo de contemplar por primera vez una fotografía de su abuelo sosteniendo una caña de pescar, afición que desconocía que su abuelo tuviera. Un defensor del poder informacional de la imagen fotográfica habría dicho que esta imagen le aporta nuevas informaciones no redundantes sobre su abuelo. Pero, para que esta información pudiera ser “gestionada”, puntualiza Schaeffer, habría sido necesario, en primer lugar, que reconociera el rostro como perteneciente a su abuelo. Y, para ser capaz de eso, habría sido necesario que previamente él ya supiera qué aspecto tenía. Es decir que, para que una imagen resulte identificable, debemos disponer previamente de un *saber lateral* referente a los “predicados” de esa identidad; de este modo, si encontramos una foto de un individuo labrando su campo con la ayuda de un burro, y si ya sabemos que el abuelo de Schaeffer labraba con uno, llegaremos a la conclusión de que el individuo en cuestión es, en efecto, su abuelo. Por lo tanto, “vemos que, en ambas hipótesis, la imagen sólo puede transmitir informaciones inéditas a condición de que sea, por lo demás, parcialmente redundante con la memoria, es decir, con los saberes del receptor”<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Cf. J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 7.

<sup>48</sup> Cf. *Ibid.*, p. 8.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 143.

La *redundancia parcial* no es un privilegio del signo fotográfico, pero posee, según Schaeffer, una importancia crucial para su funcionamiento: debido a su pobreza, a su *precariedad*, como reza el título de la obra que revisamos, debido también a la ausencia de todo *feed-back* en la mayoría de los casos, la imagen fotográfica depende ampliamente del reconocimiento de esas redundancias por parte del destinatario de la información. He ahí su lógica pragmática. Estas redundancias son de muchos tipos, como, por ejemplo –y empezando por la que quizás sea la más básica–, el reconocimiento de las formas que tienen las cosas que vemos en relación con las que ya hemos visto previamente en el ámbito real. Para Schaeffer, este primer saber redundante es tan importante que constituye de hecho uno de los responsables de que se haya llegado a pensar que la recepción de la imagen fotográfica consiste en un mero reconocimiento de formas, lo que abona la relevancia de la idea de transparencia y de la teoría de la indexación fotográfica<sup>50</sup>. Pero la idea no es tan sencilla como parece. Según Schaeffer, “reconocimiento” es una palabra ambigua, que no concreta ni lo que se reconoce ni cómo eso se reconoce. De hecho, Schaeffer propone distinguir entre el *reconocimiento de las formas intramundanas* y la *identificación individualizante*, lo cual ya complica bastante la cuestión: reconocer un árbol fotografiado como un árbol y reconocerlo como el único cerezo plantado por mi padre son dos cosas muy diferentes, pero ambas son formas de “reconocimiento”. Más aún: aunque nos quedemos exclusivamente dentro del campo de las identificaciones individualizantes, la palabra “reconocimiento” sigue siendo ambivalente: cuando reconozco a mi nieta en una fotografía –pone como ejemplo el autor– los términos de la relación de reconocimiento no son los mismos que si a quien reconozco en la foto es a un político de relevancia internacional, pero al que no he tenido nunca la oportunidad de conocer ni de ver en persona. En el primer caso, el reconocimiento juega con una *imagen-artificio* puesta en relación con una *imagen de mi vida perceptiva*, mientras que en el segundo se juega con varias *imágenes-artificio*. Es decir, el reconocimiento de un referente fotográfico no necesariamente requiere una visión originaria del mismo, sino que su reconocimiento puede estar basado en otra imagen artificial previa, que incluso puede ser también fotográfica. Por lo demás, la intervención de estos “saberes laterales” ni siquiera tiene por qué limitarse a la comparación de dos informaciones de tipo visual. La identificación puede venir dada igualmente por los comentarios verbales de la fotografía, esos que son característicos de la prensa, o por el contexto verbal general en el que se incluye la imagen<sup>51</sup>. No quiere esto decir, en cualquier caso, que Schaeffer no conceda que parte del reconocimiento de las fotografías se hace por una superposición analógica pero *parcial* de formas intramundanas. Decimos *parcial* porque el principio mismo de las imágenes analógicas implica el recurso a

<sup>50</sup> Cf. *Ibid.*, p. 67.

<sup>51</sup> Cf. *Id.*

*deslizamientos asociativos y extrapolaciones globalizantes*. Existen, por ejemplo, casos en los que el reconocimiento se refiere no a entidades o estados de hecho concretos, sino al campo perceptivo global: por ejemplo, reconozco tal o tal vista de mi valle natal, y la reconozco como vista, sabiendo localizar el lugar (por definición ausente de la imagen) desde donde ha sido tomada. Este reconocimiento del lugar geográfico no se ha realizado sobre la base de una superposición rigurosa de las formas de una imagen anterior y las de la imagen-artificio del fotógrafo; más bien procedemos por deslizamiento y globalizaciones visuales que completan la imagen con elementos ausentes en ella, pero que culminan en el éxito de la identificación. Por eso, a Schaeffer no le satisface el uso de la palabra “reconocimiento” a la hora de expresar el modo en que “entendemos” una imagen; la palabra le disgusta porque parece conducimos a postular una relación de espejo entre la imagen fotográfica y cualquier otra entidad visual que le corresponda, incluida la discutible “imagen interior”, cuyo estatuto ontológico ha sido puesto en duda tantas veces<sup>52</sup>.

Así pues, desde el punto de vista pragmático, *reconocer* una forma reproducida en una imagen fotográfica es, de un modo u otro, *saber que se trata de esa forma de reproducción* y, por tanto, disponer de un *saber lateral que puede o no ser de hecho visual*. Por eso, el criterio de identificación del referente de una imagen fotográfica no siempre se encuentra en su parecido analógico con algo previamente visionado, sino en la manera misma que tiene el receptor de “situarse en el mundo”. Esto quiere decir que lo que la imagen me dice, es, en primer lugar, lo que yo consigo ver de ella<sup>53</sup>. Así pues, la dinámica receptiva –podemos concluir con Schaeffer– no es independiente de la relación que mantiene la imagen con la experiencia propia o “saber lateral” del receptor, de ahí su inevitable variabilidad individual. La hipótesis contraria, defendida por los teóricos de la codificación icónica y que manifiesta que existe una “gramática de lectura” universal que se desarrolla en mensajes controlables, se contradice con una propuesta como ésta, que pone énfasis en el hecho de que la recepción de las imágenes depende esencialmente de nuestro saber sobre el mundo, saber que es siempre individual, diferente de una persona a otra, y carente en buena medida de los rasgos propios de una codificación<sup>54</sup>.

Esto no quita que, en tanto artefacto, la imagen fotográfica presuponga también determinadas reglas de utilización que sí pueden ser públicas y compartidas, es decir, susceptibles de codificarse. Schaeffer se inspira en Searle para distinguir algunas de ellas. Habla así de las reglas *constitutivas* del acto icónico y de las reglas que son simplemente *normativas*. Las primeras son aquellas que hacen posible la recepción fotográfica en su especificidad; las

---

<sup>52</sup> Cf. *Ibid.*, p. 68.

<sup>53</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>54</sup> Cf. *Ibid.*, p. 81.

determina el propio artefacto fotográfico de por sí<sup>55</sup>. Las normativas, por su parte, guían la recepción hacia un contexto institucional específico, hacia una estrategia comunicacional que trasciende la esencia de la propia imagen fotográfica<sup>56</sup>. En este segundo caso, entra en juego, por ejemplo, el modo en que receptamos la imagen fotográfica periodística, que tiene sus propias reglas de funcionamiento derivadas de las características propias del periodismo y sus intereses comunicativos. Vamos a verlas más específicamente, porque desde ellas se puede poner en pie una explicación muy solvente en torno al modo como logramos comprender las imágenes utilizadas en el fotoperiodismo.

## 7. SCHAEFFER Y LA IMAGEN TESTIMONIO

Ha sido justamente Schaeffer uno de los autores que más ha trabajado el tema de la imagen periodística y su aprehensibilidad por parte del receptor, y lo ha hecho bajo el prisma de los “saberes laterales” y el saber pragmático del acto receptivo que ya hemos examinado más arriba. Su propuesta aclara aspectos importantes relacionados con el modo en que conseguimos entender una imagen periodística pese a que quizás ésta no contenga suficiente información. Además, explica por qué el carácter indicial de la fotografía sigue siendo tan determinante en la comprensión de dicha información en particular.

Comencemos con una reflexión fundamental y que reorienta desde el principio la perspectiva desde la que abordar la reflexión en torno al fotoperiodismo: según indica Schaeffer, es justamente el testimonio el que confiere a la imagen periodística su supuesta función indicial, carácter que en realidad sólo puede manifestarse si va acompañado de un saber lateral. El espectador *sabe* que la imagen que contempla en un medio destinado a informar debe tener alguna referencia concreta; he ahí la clave de su credibilidad y de la creencia en paralelo de su carácter indicial. El problema es que dicho saber se usa, según Schaeffer, “de modo abusivo” para supuestamente garantizar la veracidad de toda referencia fotografiada en la prensa. Y ello hace desembocar la reflexión en el importante asunto de la ética periodística<sup>57</sup>. Esta es, en última instancia, la cuestión fundamental, que refuerza además la tendencia a considerar teóricamente la fotografía como un signo indicial. Veámoslo detenidamente.

Schaeffer considera que el hecho de que el receptor *crea* que existe adecuación entre la identificación referencial realizada por el relato periodístico y la situación referencial efectiva de la imagen no procede de un simple “efecto

<sup>55</sup> Coincide con ello Fernando Broncano: desde los más elementales conocimientos que nos permiten discernir qué es una fotografía o qué es una pintura hasta los más sofisticados conocimientos científicos, entender una imagen implica hasta cierto punto entender cómo se ha producido esa imagen. (J. GÓMEZ ISLA (ed.), *op. cit.*, p.70).

<sup>56</sup> Cf. J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, pp. 81-82.

<sup>57</sup> Cf. *Ibid.*, p. 104.

de realidad” que pudiera deberse a una feliz armonización entre la retórica verbal y la icónica. Ese es más bien el sueño utópico del llamado “instante decisivo”, que ha sido importante para comprender las pretensiones semánticas de todo fotógrafo que se precie. Lo que sucede en realidad, según la exposición de Schaeffer, es que la norma ética que rige el discurso periodístico, y, por tanto, también las relaciones entre la imagen y su referente identificado por el discurso, es trasladada al interior de la imagen y presentada como una característica de la misma, justamente la responsable de hacer verídico el relato. Le ayuda la teoría indicial de la fotografía, que presupone una identidad entre el referente y su representación. Para Schaeffer, este desplazamiento se hace además posible por el saber del *arché* (que siempre se presupone). Se opera así un giro en el procedimiento: “En vez de mostrar que la identificación de referencia es adecuada bajo la condición de que el discurso sea conforme a la norma de la veracidad, nos vemos conducidos a postular que el discurso es verdadero en cuanto a que realiza una identificación”<sup>58</sup>.

Sin embargo, una fotografía sólo se convierte en testimonio si se inserta en una estrategia comunicacional concreta. He ahí el carácter, en realidad, pragmático y circunstancial de la teoría indicial de la fotografía. En cuanto dicha estrategia informativa se vuelve inexistente, por ejemplo, en cuanto el mensaje verbal que se incluye por ejemplo como pie de foto desaparece, la imagen enmudece, retorna a su ser como imagen pura o como señal visual del mundo, pero sin afirmar nada sobre él (recordemos que el “sentido” de la imagen era el límite que Dubois imponía al carácter indicial de la fotografía). Por decirlo de otra forma: una imagen testimonio extraída de su contexto verbal y de su estrategia comunicacional concreta es incapaz de desempeñar su función. De hecho, a menudo deriva ya hacia una recepción estética y formal (razón por la cual los reportajes fotográficos de Capa, por ejemplo, se encuentran ahora en los museos), ya hacia recepciones idiosincrásicas “salvajes”: en este último caso, paradójicamente, la imagen puede desempeñar su función de documento impactante o denunciador, función que realiza gracias a que la tensión icónica e indicial permanece íntegra y no es escamoteada por ninguna narración explicativa que la inserte en alguna sección preconcebida, bien sea la de los sucesos o de los horrores de la guerra<sup>59</sup>. A veces también ocurre que las imágenes *des-testimoniadas*, si se me permite la expresión, terminan adquiriendo la que Schaeffer denomina “ilustración presentativa”, función propia del “periodismo de ideas” o “artículos de síntesis” que trascienden también la mera actualidad. Se trata de textos periodísticos que no tienen como fin la transmisión de noticias recientes, sino más bien analizarlas, sintetizarlas o convertirlas en reportajes de profundización. Así, una imagen fotográfica de la pobreza de algún país subdesarrollado, que bien puede haber registrado

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>59</sup> *Cf. Ibid.*, p. 108.

alguna noticia puntual, se alza, en función de este desplazamiento, como ilustración presentativa del problema más genérico del hambre en el Tercer Mundo<sup>60</sup>. También existen fotografías que la conciencia colectiva universaliza dotándolas de una función simbólica: estas están totalmente disociadas de su universo de referencia y pueden volver a ser utilizadas indefinidamente en los contextos más diversos. En estos casos, lo que gana la función simbólica, lo pierde la función indicial: “de este modo, lo real se ve despojado de su señal visual, de su supervivencia a la vez frágil y desconcertante, así como cosificado dentro de una colección heteróclita de arquetipos mediáticos”<sup>61</sup>.

Así pues, para que la imagen fotográfica funcione como imagen testimonio es crucial que esté inserta en una estrategia comunicacional informativa y acompañada por un texto, para el cual la imagen se carga de la función, digámoslo así, de “prueba empírica”. El problema, como dice Schaeffer, es que cualquier aserción referencial compatible con la imagen puede en principio ser aceptada: “El discurso se presenta como si fuese obligado por la imagen a decir la verdad, mientras que la coacción efectiva que la imagen es capaz de ejercer sobre él es únicamente del orden de la compatibilidad”<sup>62</sup>. Por lo tanto, la imagen no es testimonio del mensaje, sino que se limita a no ser un testimonio en contra.

Me gustaría explicitar que esta tesis de Schaeffer sobre el modo en que comprendemos las imágenes periodísticas guarda ciertas concomitancias con la reflexión en torno a las mitologías propuesta por Roland Barthes<sup>63</sup>. Para poner en pie esta influencia, recordemos lo que plantea Schaeffer a propósito del llamado “instante decisivo”, expresión que puso en circulación el fotógrafo Cartier Bresson<sup>64</sup>:

La tematización de la imagen como elección del “momento decisivo” desempeña un papel central en la autojustificación del periodismo fotográfico como actividad autónoma, no sometida a un mensaje verbal: el “momento decisivo” es en efecto el que pretende concentrar en sí los indicios a la vez de su origen y de su resultado, de tal modo que no necesitaría ninguna trascendencia narrativa, sino que revelaría por sí mismo la totalidad del acontecimiento de donde es extraído<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> Cf. *Ibid.*, p. 109.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>63</sup> Cf. R. BARTHES, *Mitologías*.

<sup>64</sup> Cf. H. CARTIER-BRESSON, *The decisive moment. Photography by Henri Cartier-Bresson*, Gottingen, Steidl, 2018.

<sup>65</sup> J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 111.

De alguna forma, la fotografía del instante decisivo permitiría a la imagen fotográfica ser plenamente informativa sin requerir del andamiaje verbal que, según hemos visto, necesita en verdad su incorporación a la comunicación periodística. Conseguir semejante autonomía icónica y periodística sería, pues, el “sumum” del periodismo gráfico, un estado utópico y puro de la imagen fotográfica que los fotoperiodistas pretenderían, a toda costa, alcanzar. Bajo esta forma extrema, sigue Schaeffer, la mostración conduciría a metas incluso “ontológicas”: la elección del momento decisivo sería el mejor recurso periodístico para expresar el “significado universal” de un acontecimiento.

Es justamente en la crítica a esta vana pretensión en donde Schaeffer recurre a Barthes. Según el primero, la única forma de hacer posible esta autonomía comunicativa e icónica es el uso, por parte del fotógrafo, de estereotipos. Es justo lo que Barthes habría demostrado, según Schaeffer, al analizar ciertas “imágenes impactantes” que han funcionado como tal por estar saturadas de elementos icónicos estereotipados y directamente legibles en nuestra cultura<sup>66</sup>. Por ejemplo, la mostración de algún soldado de alguna guerra (da igual cuál, porque, como decimos, es un estereotipo con valor “universal”), que contempla horrorizado un cadáver, constituye para Barthes un auténtico “tropo de guerra” y su desfile de horrores, cuya eficacia comunicativa descansa en la puesta en imagen de concesiones visuales que forman parte de la conciencia icónica común de una cultura en una determinada época. La aparente transparencia del signo fotográfico, incluso la del “instante decisivo”, quizás se justifique entonces por el hecho de que la “realidad” impresa en él es ya una “imagen interior” institucionalizada. Esto puede proporcionarnos una sabia lección. En palabras de Schaeffer:

Que ciertas imágenes se vean cargadas *a posteriori* de una función emblemática o simbólica y de modo más general de un significado comunicacional estable es una cosa; querer trasladar este proceso receptivo hacia atrás, al momento de la génesis de la imagen como obra, es otra<sup>67</sup>.

La comunicación de esos significados emblemáticos funciona sin ayuda de un texto, porque el receptor no ha de decodificar un mensaje icónico, sino sencillamente reconocer en él un estereotipo (una mitología visual, en términos barthesianos)<sup>68</sup>. Sería este el único caso en que una imagen puede comunicar por sí misma y ser entendida sin recurrir al logos verbal. Pero no desviamos la atención del hecho de que su éxito semántico depende en última instancia del reconocimiento de un acervo cultural e icónico amplio, y no de la maestría, la

---

<sup>66</sup> Cf. R. BARTHES, *Mitologías*.

<sup>67</sup> M. SCHAEFFER, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>68</sup> Cf. *Ibid.*, p. 114.

pertinencia o la transparencia, de su capacidad para captar el “instante decisivo” por parte del fotógrafo en cuestión.

Quizás esto explique por qué se acusa tantas veces al periodismo de perpetuar los estereotipos; quizás por esto se quejen tantos los fotoperiodistas de la escasa creatividad que se les permite utilizar; quizás se deba a todo esto, en suma, la insistencia con la que se sigue creyendo, contra toda evidencia bien fundada, que la fotografía es, y no puede no serlo, un verdadero espejo de la realidad.

Inmaculada Murcia Serrano  
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía  
Facultad de Filosofía  
Universidad de Sevilla  
C. Camilo José Cela, S/N  
41018 Sevilla  
imurcia@us.es