



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Ciencias Sociales  
Escuela de Periodismo

## La iluminación como operador de sentido en fotografía

Memoria para optar al Título profesional de Periodista



Profesor Guía  
Alumnas

: Rafael del Villar M.  
: Dina Ferrada V.  
: Verónica Gómez U.

Octubre de 1995

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>FORMULACIÓN DEL PROBLEMA</b>	<b>4</b>
<b>MARCO TEORICO</b>	<b>5</b>
<b>I SOBRE EL ESTATUTO DEL SIGNO FOTOGRÁFICO</b>	<b>5</b>
1.1. Antecedentes del análisis del texto fotográfico.	5
1.2. ¿Index o icono?	7
1.3. La dimensión pragmática	9
1.4. Una azarosa huella de luz.	11
<b>II ACERCA DE LA NOCIÓN DE CÓDIGO</b>	<b>13</b>
2.1 Problema del Código	13
2.2 Los códigos visuales	14
2.3. Códigos del texto fotográfico	19
<b>III EL PAPEL DEL LECTOR</b>	<b>23</b>
3.1. ¿Qué se percibe?	23
3.1.1 La percepción de la luminosidad	23
3.1.2 Los bordes visuales	23
3.1.3 El factor temporal	24
3.1.4. La percepción del espacio	25
3.1.5. La percepción de la forma	26
3.2. La Imagen y las Reglas Culturales	26
3.2.1 La Imagen como texto cultural	27
3.3 Niveles Productivos del Texto Visual	28
3.4 Coherencia del Texto Visual	30
3.4.1. Estructuras de la Imagen	30
3.4.2. La Superficie Textual en la Fotografía	31
3.4.3. La espacialidad fotográfica	32
3.4.4. Expresión y Contenido Visual	33
3.4.5. ¿Existe un itinerario de la mirada?	33
3.4.6. Unidades del contenido visual	34
3.5 El Lector en la Imagen	35
3.5.1. La imagen, la comunicación, el lector	35
3.5.1.1. La estrategia del Autor y del Lector	35
3.5.1.2. El Destinatario como sujeto activo	36
3.5.2. Leer como Ver y Mirar	37
3.5.2.1. Marco como Mostrar y Hacer - Ver	38
3.5.2.2. Enfoque como Ver del Lector	42
3.5.2.3. Tema como Exhibir del Autor	44
3.5.2.4. Tópico como Mirar del Lector	45
<b>IV LA INFORMACION PULSIONAL EN LOS TEXTOS CULTURALES</b>	<b>48</b>
4.1. El texto como trazas de energía	48
4.2. ¿Qué es la pulsión?	49
4.3 El funcionamiento de la pulsión en el texto cultural	52
4.4. La teoría de las catástrofes	53
4.4. El texto fotográfico	55
<b>V ASPECTOS TÉCNICOS DE LA ILUMINACIÓN EN FOTOGRAFÍA</b>	<b>56</b>
5.1. Luz, cámara	56

5.2. La luz visible	58
5.2.1. Temperatura de color	59
5.2.2. Control de temperatura de color	61
5.2.3. Dirección	61
5.2.4. La intensidad de la luz	63
5.3. La calidad de la luz	63
5.4. El control de la luz	64
5.4.1. Luz natural	64
5.4.2. Producir la luz (control iluminación artificial)	65
<b>DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>67</b>
<b>I ANTECEDENTES TEÓRICOS</b>	<b>67</b>
<b>II METODOLOGÍA</b>	<b>67</b>
<b>ANÁLISIS DE SERIES FOTOGRÁFICAS</b>	<b>70</b>
<b>FOTOGRAFOS</b>	<b>84</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>92</b>

## INTRODUCCIÓN

Es un saber adquirido entre los fotógrafos el que uno de los valores máspreciados en la imagen -junto con la originalidad- es el de transmitir emoción; el ser capaz de implicar al lector. Pero, ¿dónde radica esa capacidad? ¿Se trata sólo de la expresión formal -la composición, los sujetos, el tratamiento cromático-, de una cuestión de estética, o hay otros elementos que intervienen en la construcción del contenido, del sentido en último término, en la fotografía? Si es así, ¿cuáles son ellos? ¿Se trata de información sólo a nivel de lenguaje visual, o hay estructuras más profundas, como una lectura de los textos en términos de energía?

Estas son algunas de las preguntas que nos formulamos al iniciar esta investigación. Y dentro de los muchos códigos que intervienen en la producción de este tipo de imágenes, nos centramos en la iluminación, por ser éste el elemento constituyente de la fotografía, el que le permite ser y, quizá, el más dúctil. Así, hemos intentado establecer de qué manera la iluminación interviene en los procesos de atribución de sentido y, más específicamente, cómo opera en términos de implicar al lector-espectador. Ello implicó hacer una aproximación a los modos de lectura de la imagen en la cultura occidental, basada en los estudios que en este ámbito han realizado autores como Jacques Aumont, Michel Marie, Lorenzo Vilches, Philippe Dubois y otros.

El presente trabajo es, en cierta manera, una continuación de nuestro Seminario de Investigación (Carolina Sáez, D. Ferrada, V. Gómez, 1994), referido al análisis semiológico del discurso de los medios institucionales, ya que retomamos conceptos aplicados entonces, en particular los desarrollados por Umberto Eco respecto del papel del Lector en la actualización de textos. Sin embargo, posiblemente el mayor interés de esta Memoria de Título radique en haber aplicado a la fotografía la teoría planteada por Rafael del Villar acerca de la información pulsional contenida en los textos culturales.

Todo esto habría sido imposible sin el apoyo de varias personas que colaboraron desinteresadamente con nosotros, facilitándonos libros, apuntes, *scanner*, asesoría técnica e, incluso, sus propios trabajos, como ocurrió con los fotógrafos incluidos en esta investigación. Gracias, en especial, a Osvaldo Briceño E., quien nos brindó la asesoría indispensable para elaborar las series de fotos analizadas (y que aparece en varias de ellas), cuya ayuda nos resultó fundamental.

Sabemos que aún hay mucho por hacer en el vasto campo al cual nos hemos aproximado hoy; queda, sobre todo, pendiente el tema de la lectura de la fotografía de prensa, cuyo estudio está fuera de los límites de esta Memoria, y que constituye un interesante desafío a la investigación de los próximos años.

No obstante esperamos que, así como muchos de ellos colaboraron con nosotros, este trabajo pueda aportar a la práctica de quienes se dedican al arte fotográfico. Y aunque ésta sea sólo una mínima parte de la investigación en el área, también esperamos que sirva para abrir despertar el interés por abrir espacio a la foto artística en los medios periodísticos, donde suele ser rechazada porque no siempre es explícita, evidente. Porque, si algo nos parece irrefutable al concluir, es que las sombras dicen tanto como la luz.

## FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

El objetivo de esta investigación es establecer cómo operan los procesos de implicación emocional de un sujeto lector frente a la imagen fotográfica, desde el punto de vista del código iluminación. Es decir, se trata de determinar cómo las cualidades básicas de la luz utilizada en la constitución de imágenes -dirección, intensidad y temperatura de color, con sus consecuentes efectos de contraste y tratamiento cromático- inciden en la atribución de sentido de las mismas por parte del lector y, más específicamente, en el impacto a nivel emocional.

El interés de este tema está dado por:

- a) El reconocimiento de la existencia de contenidos no racionalizables, sino psíquico-energéticos, en las imágenes, y el planteamiento de una vía de operacionalización de los mismos.
- b) Una aproximación a la manera como el código lumínico se interrelaciona con otros códigos -especialmente los referidos a la espacialidad-, afectando la percepción de la imagen como globalidad.
- c) Permite captar la pertinencia del tratamiento lumínico de una fotografía, en términos de que el contenido o impacto que el Autor ha prefigurado entregar a sus potenciales lectores sea efectivamente captado por éstos. En este sentido, constituye una base teórica para la elaboración de una estrategia de comunicación eminentemente visual, ya que contribuye a detectar cómo opera la estructura de la imagen desde la perspectiva de la relación que se establece entre el Autor y el Lector (mediados por la imagen), y entre éste y la propia fotografía, en función de contenidos psíquicos culturalmente compartidos.

# MARCO TEORICO

## I SOBRE EL ESTATUTO DEL SIGNO FOTOGRÁFICO

### 1.1. Antecedentes del análisis del texto fotográfico.

Toda reflexión sobre los medios de comunicación se plantea, desde sus inicios, la cuestión fundamental de la relación existente entre el mensaje producido por ese medio y su referente externo, es decir, la manera en que ese medio se relaciona o representa *lo real*.

Este punto es especialmente importante cuando se trata de la fotografía, ya que a ésta se le atribuye un valor "documental", de representación fiel de la realidad, indiscutible. Esta cualidad de testimonio se basa en la génesis misma de la foto -lo que se ha llamado el *automatismo de su génesis técnica*: el hombre no puede alterar el mensaje una vez activado el dispositivo químico-mecánico.

Sobre este punto han existido diferentes posiciones, que se remontan al inicio mismo de la práctica fotográfica. A grandes rasgos, existen tres discursos:

#### i) El discurso de la mimesis:

Aparece junto con la fotografía, a la que plantea como espejo de lo real, mimética por esencia. El efecto de realidad se atribuyó a la semejanza entre la fotografía y su objeto, acentuado por el hecho de que, supuestamente, la imagen obtenida es "objetiva": no es contruida por el artista, sino por un fenómeno químico y mecánico. Y surge la divergencia foto (simple instrumento de una memoria documental de lo real, reservado a los ámbitos industrial y científico) versus obra de arte (siempre representación imaginaria)

Esta separación tajante se basa en el supuesto de que la máquina fotográfica es absolutamente neutral, que opera *en ausencia* del sujeto. Incluso, a partir de esta concepción, los trabajos técnicos en el área se esforzaron por lograr que la cámara pudiera reproducir la realidad lo más fielmente posible: en colores, por ejemplo, o con el objetivo binocular.

El discurso de la mimesis logró llegar hasta el siglo XX, donde tuvieron importantes repercusiones. Autores como **André Bazin** y **Roland Barthes** retomaron la cuestión del realismo, pero desde una perspectiva que les permite situarse entre los precursores del discurso de la referencia. Para el primero, por su génesis automática y su carácter de huella luminosa; para el segundo, por ser un "mensaje sin código", analógico, en el sentido de que -en la fracción de segundo en que opera el obturador- no hay mediación humana.

#### ii) El discurso del código y la deconstrucción:

Surge como reacción al anterior: la foto no es un espejo neutro de su objeto, sino una interpretación de lo real; un lenguaje que, como tal, está culturalmente codificado. Esta postura encontró su culminación con el advenimiento de la corriente estructuralista, y llegó a imponerse en el ámbito de la teoría de la imagen, ya sea basadas en la psicología de la percepción (anteriores a 1960) o de carácter más bien ideológico ... y también, en el campo de la utilización antropológica de la foto. La visión de la foto como un mensaje codificado desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico; desde el punto de vista de la percepción, presentando todas las "fallas" de la fotografía como pretendida copia fiel de su objeto (tales como su bidimensionalidad, alteraciones cromáticas, elección de una perspectiva, entre otras).

Desde un punto de vista ideológico, autores como **Hubert Damisch**<sup>1</sup> (1963) y **Pierre Bourdieu**<sup>2</sup> (1965) señalan que la cámara fotográfica no es neutra sino que, por el contrario, la máquina misma y la concepción de espacio que implica es convencional, y está guiada por las concepciones renacentistas de la perspectiva. Bourdieu agrega que la toma en sí -el encuadre, la selección del objeto, el juego de sombras y luces- está determinado, y por lo tanto mediatizado, por el fotógrafo.

La utilización antropológica de la fotografía vendrá a sumarse a esta corriente, presentando antecedentes acerca del necesario aprendizaje de los códigos de lectura de la imagen de la cámara oscura, según los cuales ésta no es una representación visual de la realidad, sino que culturalmente aprendemos a leerla como tal.

Al negársele a la fotografía el *status* de espejo del real, algunos autores como **Susan Sontag**<sup>3</sup> postulan que la capacidad de verdad de la foto no está en su referente real, sino en el mensaje: a través del código, la foto es capaz de revelar la *verdad interior* de su objeto, mediante la composición plástica: la interiorización del realismo por trascendencia del código.

### iii) **El discurso del *index* y la referencia.**

Las concepciones precedentes le asignan a la imagen fotográfica un valor absoluto, ya sea como **icono** (representación por semejanza) o **símbolo** (representación por convención general). Pero en este tercer tipo de discurso, la foto pertenece al orden de los **índex**, o sea, representación por contigüidad física del signo con su referente. Es la huella de *una* realidad, lo cual le da un valor singular.

Esta perspectiva afirma la trascendencia del referente más allá de los códigos; una perspectiva compartida por **Roland Barthes**<sup>4</sup> (1980) cuando afirma que "la foto no se distingue nunca de su referente. Se diría que lo lleva siempre con ella". Entendiendo por referente de la foto su objeto; pero no la cosa percibida en la imagen, sino el objeto que necesariamente tuvo que estar allí para que esa imagen pudiera ser producida, el *noema* de la foto: lo que ha sido.

Es por esto que Barthes la declara "mensaje sin código". Sin embargo, esto no significa que Barthes desconozca la existencia de códigos que operan en la fotografía antes y después de la fracción de segundo en que funciona el obturador. Es sólo que, en ese momento, el fotógrafo no puede intervenir. Y por otra parte, la foto se produce como un todo, una globalidad. La inexistencia del código no está en el mensaje tanto como en la génesis. Ello entronca con la naturaleza indicial atribuida a la fotografía, producto de su propio accionar técnico: como el humo, la sombra o la cicatriz, es la huella -luminosa en este caso- de algo que tuvo que estar allí.

De allí se deriva el carácter esencialmente pragmático de la fotografía, también planteado por **Lorenzo Vilches** (en *Teoría de la Imagen Periodística*): ella no tiene significación en sí misma, sino que su sentido es exterior a ella, determinado por la relación con su objeto y la circunstancia de enunciación. La foto es inseparable del acto que la funda, y no es otra cosa que afirmación de existencia y no de sentido.

<sup>1</sup> *Cinco notas para una fenomenología de la imagen fotográfica*, Hubert Damisch, en *L'Arc* n° 21, Aix-en-Provence, 1963. Citado por Philippe Dubois en *El acto fotográfico*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.

<sup>2</sup> *Un art moyen*, Pierre Bourdieu, Minuit, París, 1965. Op. cit.

<sup>3</sup> *De L'Amérique, à travers ses photographies, sombrement*, en *La Photographie*, Susan Sontag, Seuil, Col. Fiction & Cie., París, 1979. Op. cit.

<sup>4</sup> *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Roland Barthes, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

## 1.2. ¿Index o icono?

De ello se desprende que la fotografía, más que la imagen producida por un acto, es un "acto en sí": la imagen no puede ser pensada de manera independiente de su génesis, que puede ser un acto propiamente de producción -la toma- como de recepción o difusión.

Philippe Dubois, en *El acto fotográfico*, tomará como objeto de análisis no a la fotografía en cuanto imagen empírica, sino como categoría epistémica: *lo fotográfico*, tal como se estudia *lo poético*, como una mirada diferente, que introduce una relación especial con los signos y, por lo tanto, plantea la existencia de un modo de lectura particular para la imagen fotográfica.

Como definición básica, **Dubois**<sup>5</sup> (1986) dice que:

*"... en su nivel más elemental, la fotografía aparece de entrada simple y únicamente como una huella luminosa; más precisamente como el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones".*

Esta definición de fotografía, aunque mínima y esencialmente técnica, enuncia ya varias de las características que la diferencian de otros mensajes visuales. En primer lugar, sitúa a la foto en el orden de los index, que **Charles Sanders Peirce**<sup>6</sup> caracterizó como signos que mantienen, o han mantenido en un momento determinado del tiempo, contigüidad física o copresencia con su referente.

Los index son una de las tres categorías que **Peirce** postuló para los signos:

- i) **Icono**, el signo que remite al objeto que denota en virtud de su parecido con éste, que puede existir o no. O sea, basa su significación en la semejanza con el objeto denotado, del cual es independiente. Los iconos son autónomos respecto del real; existen en y por sí mismos. Y pueden ser *imágenes* (si la característica reproducida es una cualidad), *diagramas* (si la característica es una analogía de relaciones, de estructura) o *metáfora* (si la característica es establecida por un tercer término paralelo que sirve de mediación).

Esta categoría abarca a todos los signos construidos sobre la semejanza de principio con aquello que designan, y ello no está limitado sólo al orden visual.

- ii) **Index**: el rasgo constitutivo de esta categoría es la conexión física entre el índice y su referente. De hecho, el index no significa nada en sí mismo: su significación está determinada por su relación efectiva con su objeto real, que funciona como su causa y su referente... por ejemplo, el humo que indica fuego.

Ambas categorías -icono e index- no son excluyentes: puede haber iconos indiciales tanto como index icónicos.

- iii) **Símbolo**, cuya característica básica es ser convencional y general. **Peirce**<sup>7</sup> los define como "*un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, de ordinario una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto. Es pues en sí mismo un tipo general o una ley*".

<sup>5</sup> *El acto fotográfico*, Philippe Dubois. Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.

<sup>6</sup> *Collected Papers*, Charles Sanders Peirce. Harvard University Press, Vol. 8, de 1931 a 1958. Cambridge  
*La ciencia de la semiótica*, Charles Sanders Peirce. Recopilación de Armando Sercovich. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1986.

<sup>7</sup> Op.cit.

Como el icono, el símbolo es independiente de su objeto; es mental y general. El index, en cambio, es físico y particular, pues remite a un solo referente.

Aunque ninguna de estas categorías fue planteada como absoluta, susceptible de ser hallada en estado "puro", por así decirlo -y por esta razón, no pueden ser mutuamente excluyentes: de hecho, cada una se apoya siempre en las otras dos-, **Umberto Eco** ha señalado que el reconocimiento de ciertas huellas de la clase de los index también requieren de un cierto adiestramiento cultural para ser interpretadas como signos. Y afirma que, por lo tanto, todos los fenómenos visuales que pueden ser interpretados como índices, pueden ser también considerados signos convencionales.

En cuanto a los **iconos**, la cuestión de si el parecido existe o no es bastante discutible. La definición de Peirce plantea que "basan su significación en la semejanza con el objeto denotado", es decir, reproduciendo la forma de las relaciones reales a las que se refieren. Sin embargo, una fotografía no tiene ningún parecido real con su modelo pues, en estricta lógica, es sólo una articulación de zonas de diverso contraste dentro de un campo perceptivo determinado.

Así, se perciben estímulos visuales -colores, relaciones espaciales, incidencias de luz, etc.-, los cuales son articulados por nuestro sistema nervioso como una *estructura percibida*. El lector elabora los datos de la experiencia facilitados por el diseño del mismo modo en que elabora los datos de la experiencia facilitados por la sensación; los selecciona y estructura fundándose en sistemas de expectativas debidas a experiencias anteriores, es decir, mediante técnicas aprendidas... basadas en códigos.

**Lorenzo Vilches**<sup>8</sup> (1992) también hace su crítica a la noción peirceana de semejanza pues, para él, se trataría de un concepto-saco que agrupa bajo un mismo nombre diversos fenómenos, inseparables del contexto discursivo en que se producen. Y si se quiere hablar de semejanza en semiótica, ésta se debe estudiar como una correspondencia no entre un objeto real y su imagen, sino entre el contenido cultural del objeto y la imagen, contenido que es siempre resultado de una convención cultural.

Si aceptamos lo anterior, podemos decir que *los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales que permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en códigos de la experiencia adquirida- tengan el mismo "significado" que el de la experiencia real denotada por el signo icónico*<sup>9</sup>.

No obstante, eso no resuelve el problema de cómo se construye esa experiencia perceptiva. O dicho de otro modo, qué códigos deben ser actualizados para que ello sea posible.

En *La estructura ausente*, Eco plantea que el signo icónico reproduce algunas condiciones de la percepción del objeto, *una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y notadas por medio de convenciones gráficas*. El código de reconocimiento es la distinción de los aspectos pertinentes de un objeto para los fines de la comunicación, excluyendo todos los demás. Un ejemplo simplificado: el código de reconocimiento en la representación de una cebra serán las rayas, pues sin ellas podría ser un caballo, una mula o un asno. Pero si nuestro lector sólo conoce cebras y jirafas, el código de reconocimiento será sólo la forma general del cuerpo, pues es su rasgo distintivo.

<sup>8</sup> *La lectura de la imagen*, Lorenzo Vilches, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.

<sup>9</sup> *La estructura ausente*, Umberto Eco, Editorial Lumen, Barcelona, segunda edición, 1981.

Pero para que podamos hablar realmente de signo icónico, éste debe establecer equivalencias entre un signo gráfico determinado -y por lo tanto, establecido por convención- y una unidad pertinente del código de reconocimiento.

Aún queda otro problema: las propiedades reconocibles, representables por medio de un signo gráfico convencional, ¿son las que se ven o las que *se saben*? La respuesta es... ambas. Esto, porque la representación gráfica convencionalizada suele partir de una experiencia perceptiva original que, a su vez, fue codificada, y luego representada a través de un signo que fue aceptado por convención, y que en alguna medida influyó sobre la percepción cultural al respecto. Por ejemplo, lo que ocurre con nuestra representación de la perspectiva, convencionalizada por la Escuela de Florencia en el Renacimiento.

Sin embargo, esto no significa que las propiedades de los objetos carezcan de importancia, puesto que ellas son significantes de otras propiedades y un significante siempre tiene un terminal físico. Por lo tanto, significante y significado no están correlacionados arbitrariamente, sino interacción de cadenas dialécticas entre cadenas de estímulos y cadenas de respuestas, lo cual constituye la experiencia visual.

De esta manera, el signo icónico establece las relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece con una unidad pertinente de un sistema semiótico, dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva.

La fotografía, entonces, instituyó una nueva manera de codificar nuestra percepción de luz, volúmenes y formas, inscribiéndolas en un determinado soporte; las convierte en diferencias tonales y de contraste pues, de todas las cualidades de los objetos reales, ha tomado la más inestable: la capacidad de absorber y reflejar la luz. Como lectores, somos capaces de entender una solución técnica determinada como la representación de una experiencia natural porque nos hemos formado un sistema de expectativas codificadas.

### 1.3. La dimensión pragmática

Así, la fotografía puede considerarse también icono o símbolo. Esto no descalifica el hecho de que, por su modo de producción, no puede considerársela del todo autónoma con respecto a su objeto, del cual es huella.

En todo caso, resulta difícil definir el signo fotográfico fuera de su inscripción referencial y su dimensión pragmática; hay que ver el proceso o génesis más que el producto, tanto en el momento de producción (relación con el referente y el sujeto operador) como en el de la recepción (relación con el sujeto espectador). Todo el campo de referencia entra en juego para cada imagen, de ahí la necesidad del punto de vista pragmático, que pone su acento en el aspecto indicial de la fotografía.

Este desplazamiento epistemológico conlleva varias consecuencias teóricas. Primero, libera a la fotografía de su condición de representación mimética del mundo: no por ser indicial o icónica, la foto ha de ser necesariamente mimética. Ello no sólo porque requiere una competencia icónica del lector, sino también porque al definirse como *huella luminosa*, es el dispositivo químico -y no tanto el óptico- lo esencial para la constitución de la imagen. Por lo tanto, son las leyes físicas las que determinan la relación entre un objeto y sus efectos sobre el soporte fotográfico, lo cual introduce un cierto grado de aleatoriedad: la imagen resultante puede ser analógica (una vez elaborada como estructura homóloga al modelo de relaciones perceptivas que

construimos al conocer y recordar un objeto), como puede no serlo, pero la foto-huella no implica necesariamente la idea de semejanza.

De hecho, esto es lo que ocurre en el caso de los **fotogramas**, obtenidos por contacto, donde rara vez se obtienen imágenes miméticas y figurativas. En el fotograma, sólo cuenta el principio químico, la acción del rayo luminoso sobre la superficie sensible (principio que se encuentra a la base de la definición de fotografía).

Las otras consecuencias teóricas que se derivan de considerar a la fotografía como huella-ícono son de hecho rasgos comunes a todo tipo de ínex. Pueden resumirse en tres principios:

- i) **Singularidad**: por ser huella, no puede remitir más que a un solo referente: el suyo, en lo que tiene de absolutamente individual, en un momento y espacio dados. La huella misma también es única -no hay más que un negativo, aunque puedan obtenerse miles de copias. Ese rasgo de unicidad referencial caracteriza la relación que se establece entre el signo y su objeto.
- ii) **Atestiguamiento**: de lo anterior se desprende el carácter de "testigo" de la fotografía, en el sentido de que, como huella de un único referente, prueba que eso *ha estado allí* (el "ha sido" de Barthes, que identifica como el *noema* de la foto) aunque no presente semejanza con él. Por su génesis, la fotografía no puede sino remitir al objeto del cual procede. Lo cual no implica que signifique, puesto que afirma la existencia de su objeto, pero no su sentido.
- iii) **Designación**: por ser singular y testigo, la fotografía llama la atención sobre su referente, lo aísla de entre un conjunto de elementos, lo señala. No atribuye sentido, sino que sólo dice "allí, ése es el objeto". Esto es lo que acerca a la fotografía a lo que en lingüística se llama **deícticos** (como los adjetivos demostrativos o presentativos, o algunos adverbios de lugar o de tiempo), que no tienen sentido en sí mismos, pero cuya significación depende de su situación de enunciación; su semántica depende así de su pragmática, pues sólo subrayan su relación singular con una situación referencial determinada.

Esta designación no se refiere solamente al plano de la imagen, sino que opera en un nivel más profundo; el hecho de que más allá de la composición o del encuadre, el medio mismo es designador de su objeto.

Para **Dubois**, por otra parte -como también lo plantea **Barthes** en *La cámara lúcida*- este "poder" de designación es una pulsión inherente a lo fotográfico, que se irradia a todo lo que tiene relación con el medio mismo. De ese valor mágico de la foto surgirían, por ejemplo, los usos "rituales" de ella (como recuerdo o fetiche), familiares (como recuerdos o reliquia) y de prueba, aunque la fotografía nunca haya sido admitida como prueba judicial.

En efecto, ligada por su génesis a la unicidad de una situación referencial, atestiguándola y designándola, la imagen indicial tendrá por efecto general implicar plenamente al sujeto mismo en la experiencia, en *lo experimentado* del proceso fotográfico.

No obstante, existe a la vez la necesidad de separación, de corte en relación al signo fotográfico. Esta distancia interna, inherente al dispositivo fotográfico, funciona tanto en el espacio como en el tiempo.

i) **En el espacio**, por cuanto la imagen está siempre separada espacialmente de lo que ella representa; distancia que incluso es una de las decisiones vitales del fotógrafo en la toma, pues decide el espacio de representación en virtud de la profundidad de campo. El *aquí* del signo y el

*allá* del referente están claramente diferenciados, invitando al espectador al movimiento oscilatorio entre ambas distancias.

Aún en el caso de los fotogramas, la proximidad extrema (en este caso el contacto) no es nunca identificación. En ningún momento el *index* es la cosa que representa.

ii) **En el tiempo** opera un principio muy parecido, sólo que en lugar de un *aquí-allá*, existe un *ahora-entonces*. La fotografía es una porción de espacio y tiempo que siempre remite al pasado, incluso en la cámara instantánea, que ha reducido el espacio entre toma y revelado al mínimo, esos segundos ya son tiempo pasado, irrecuperable, que impide comparar foto y referente. Precisamente porque es diferida, escindida, es una imagen que vacila en la certeza. Nunca es posible saber qué imagen se obtuvo hasta revelar puesto que, además, en el acto de toma la máquina no discrimina lo accesorio de lo importante, lo accidental de lo que no lo es.

Como se advierte, la fotografía es impensable fuera del acto mismo que la hace ser, ya sea desde el punto de vista de la producción como del de la recepción. Y es esta necesidad de una dimensión pragmática previa a la constitución de toda semántica lo que distingue a la fotografía de todos los demás medios de representación.

Por otra parte, respecto de la génesis de la fotografía, cabe subrayar el hecho de que el único momento en que podemos considerarla un "mensaje sin código" es, precisamente, el instante del disparo. Antes (en el momento de la elección de objeto, perspectiva, película, etc) y después (revelado y positivado, uso periodístico, publicitario, familiar, etc.), la foto opera entre dos series de códigos. O sea, fuera del acto mismo de exposición, la foto es inmediatamente retomada, re-inscrita en los códigos de connotación. Y ya en ese momento no funciona el principio de huella natural.

Esta tríada -singularidad, atestiguamiento, designación- es válida para todos los signos que tienen una naturaleza indicial. Pero hay ciertos rasgos propios, específicos, de la imagen fotográfica.

#### 1.4. Una azarosa huella de luz

Al centrarnos en el aspecto indicial de la fotografía, podemos pensarla como una huella que es a la vez separada, plana, luminosa y discontinua.

La primera de estas características -la **separación**- fue descrita en los párrafos inmediatamente precedentes, en el sentido de que la foto nunca es su referente.

Y es **plana** puesto que su soporte, la superficie sensible, es lisa, regular, rígida y uniforme, sobre él, se distribuyen en el plano volúmenes situados a distancia. Es decir, en la imagen se "aplastan" los volúmenes de acuerdo a las leyes de la proyección luminosa sobre una superficie plana, pero este aplastamiento está jerarquizado por el encuadre, el milimitraje del objetivo y la profundidad de campo. La imagen así obtenida es plana y bidimensional, sin relieve.

A diferencia de la pintura, donde la intervención del autor es discontinua (puede hacerse en cualquier momento), la fotografía, por ser un acto global y único, sólo conoce la variación continua. Todo se da de una vez: antes y después de accionar puede intervenir, pero no en la fracción de segundo que crea la imagen.

El carácter de **luminosa** y **discontinua** proviene de su elemento constitutivo, la luz. Las ondas electromagnéticas que la forman se caracterizan por el hecho de que, en el vacío, su velocidad es constante, su dirección lineal y sus zonas de interferencia continuas y calculables.

Pero una vez que esas ondas -emitidas o reflejadas por lo que constituirá el objeto fotográfico- atraviesan las lentes e impactan la superficie luminosa, actúan de manera irregular y un tanto aleatoria, pues los cristales de halogenuro de plata nunca están dispuestos de manera absolutamente homogénea. Por último, en el proceso de revelado y positivado, la acción de los químicos tampoco es regular; aparece así el **grano**, que no define el soporte, sino que son la materia misma de la imagen, la sustancia propia en y por la cual se representación se revelará y se fijará.

Estos mismos granos -cristales de halogenuro de plata sometidos a la acción de los químicos y la luz- no tienen en sí mismos ninguna relación formal con la imagen obtenida. Es lo que puede observarse cuando se amplía una foto a gran tamaño: las formas se perciben como un conjunto de puntos que debe ser recompuesta para percibir la imagen. La continuidad reconstruida en la percepción es siempre ilusoria y codificada, pues la naturaleza misma de la huella es discontinua.

Sin embargo, esta discontinuidad de la fotografía es diferente a la que se produce en la televisión o el video. La primera es química y opera en la simultaneidad; la segunda es electrónica y opera en la sucesividad (nunca hay en la pantalla más de un punto a la vez, pero debido a la enorme velocidad con que se suceden -casi siete millones y medio de puntos por segundo- hace que percibamos una imagen).

Para la semiología, la imagen debe estudiarse como **función semiótica**, que establece la correlación entre las sustancias de la expresión (colores y espacios) y las formas de ella (la configuración icónica de cosas o personas), relacionándolas con las sustancias y formas del contenido: el contenido cultural propiamente dicho y las estructuras semánticas de la imagen, respectivamente.

## II ACERCA DE LA NOCIÓN DE CÓDIGO

### 2.1 Problema del Código

La semiótica ha enfrentado de manera muy diversa el problema de los códigos. En una aproximación preliminar, podemos decir que el código es un sistema de recurrencias que, entre una cantidad infinita de combinaciones posibles de signos, establece aquellas que tienen sentido, excluyendo con ello a todas las demás. Un ejemplo muy simple de ello, tomado de la lingüística, es el siguiente: en el código "idioma español", la combinación de fonemas que dan origen a la palabra *gato* tienen un correlato semántico, mientras que la secuencia *rdfrvrtgt* no lo tiene, pues el código no lo ha previsto dentro de sus combinaciones posibles.

Lo anterior implica, al menos, dos cosas:

- i) Un sistema de reglas sintácticas, en el sentido de que establece una serie de secuencias que debemos considerar pertinentes, las cuales están regidas por leyes combinatorias internas;
- ii) Un sistema semántico, por cuanto establece una serie de contenidos posibles de la comunicación.

El código, entonces, es una **regla** o **recurrencia** que asocia algunos elementos de primer sistema a determinada segmentación del segundo.

Frente a infinitas posibilidades, el código inserta un sistema de probabilidades que reduce la información -entendida como la cantidad de elecciones que debemos hacer frente a disyunciones binarias para obtener un determinado dato, es decir, la noción más clásica de la teoría de la información-, haciendo posible su transmisión. Ello, porque en lugar de una cantidad infinita de mensajes posibles, éstos se reducen sólo a aquellos que cumplan con las reglas de combinación impuestas por el código. Y de hecho, si éste ha seleccionado de una manera sintáctica las unidades pertinentes, excluyendo otras, lo ha hecho para facilitar una función semántica.

Siguiendo con esta idea, podemos considerar al código como un *sistema codificante*, en cuanto articulación de sistemas, lo que en algunos textos se denomina *estructura*.

Desde este punto de vista -el sistema codificante como estructura-, observamos que tiene algunas funciones y propiedades:

- i) El sistema hace comprensible (inteligible) y comunicable una situación originaria en la fuente, que de otra manera escaparía a nuestro control. Esto es, lo que veíamos en las líneas anteriores. Cabe señalar, eso sí, que tal como la fuente es entrópica respecto al código que delimita sus elementos pertinentes a los fines de la comunicación, el código posee una cierta entropía respecto a la serie indefinida de mensajes que puede generar (y esto es especialmente marcado en el caso de los códigos visuales).
- ii) El sistema está constituido por un *repertorio de unidades* cuyo valor semántico está determinado por posiciones y diferencias (oposiciones).

**Ferdinand de Saussure**<sup>10</sup> -al igual que toda la tradición lingüística estructuralista- añadirá que la estructura sólo aparece cuando se comparan fenómenos diversos entre sí, reduciéndolos al mismo sistema de relaciones.

<sup>10</sup> *Curso de lingüística general*, Ferdinand de Saussure, Editorial Losada, Buenos Aires, 1954

Claude Levi-Strauss<sup>11</sup> sintetizó las propuestas precedentes: "Es estructura solamente el acondicionamiento que corresponde a dos condiciones: es un sistema regido por una cohesión interna; y esa cohesión, inaccesible al observador de un sistema aislado, se revela en el estudio de las transformaciones gracias a las cuales se descubren propiedades similares en sistemas aparentemente diversos".

Aclararemos, en todo caso, que la estructura así definida es una hipótesis operativa, un modelo construido en virtud de operaciones simplificadoras que permiten estandarizar fenómenos de naturaleza diversa bajo un mismo punto de vista.

## 2.2 Los códigos visuales

Ahora bien, el que nos hayamos servido de términos tomados de la lingüística para explicar determinados conceptos -como el de código y estructura- no significa que todos los fenómenos comunicativos puedan ser explicados por medio de categorías lingüísticas. Los signos visuales, merecen una atención particular. La discusión sobre el iconismo, creemos, es útil para aclarar que los signos visuales no son reducibles a unidades mínimas, es decir, no son analizables en unidades pertinentes ni se articulan como los signos verbales. Las unidades propiamente visuales son un sistema lógico - simbólico de representación de categorías visuales.

Y es que los signos lingüísticos, las unidades pertinentes de las que hablábamos en 1.2 pueden catalogarse de una manera muy precisa: rasgos distintivos, fonemas, monemas, todo es analizable. De hecho, aún las *variantes facultativas* introducidas por el individuo en el momento comunicativo concreto -por ejemplo el acento- o las *variantes suprasegmentales*, como la entonación (poderosa herramienta de denotación) no impiden la presencia de otros elementos no redundantes que definen los límites dentro de los cuales una determinada secuencia significa una cosa y no otra. Las diferencias en la ejecución del acto comunicativo son, por último, predecibles y codificables.

Por el contrario, a nivel de los códigos visuales el panorama es bastante más confuso. Por una parte, en el sintagma visual intervienen relaciones contextuales tan complejas, que resulta difícil discernir, en ellas, cuáles son los elementos pertinentes, y cuáles las variantes facultativas. Por otra, mientras que la lengua opera en un *continuum* de sonidos posibles que se articulan tanto en función de su posición como de las diferencias que existen entre sí, en el *continuum* visual no se destacan unidades pertinentes discretas y pertinentes catalogables de una vez por todas, sino que los aspectos pertinentes varían en función del contexto comunicativo y cultural.

El grado de "fortaleza" del código visual es, así, bastante menor que el de los códigos lingüísticos porque, más allá de las convenciones perceptivas, sus posibilidades de articulación son mucho más amplias... aún en la fotografía, que está bastante más sujeta a las condiciones de producción (y a su referente) que otros modos de representación visual como el dibujo o la pintura.

Esto, sin embargo, no significa que no puedan ser clasificados o, más aún, codificados.

De hecho, en un primer momento se estableció que cada práctica textual audiovisual tenía códigos que la singularizaban y la diferenciaban de las otras prácticas significantes.

<sup>11</sup> *Antropología estructural*, Claude Levi-Strauss. Eudeba, Buenos Aires, 1968. Citado en *Tratado de semiótica General*, Umberto Eco, Editorial Lumen, Barcelona, 1977 (quinta edición, 1991).

**Christian Metz** (fecha) pensará que había que establecer, para cada texto cultural, los rasgos distintivos que lo diferencian de los otros textos. Así, nos dirá: "cada lenguaje se define por la presencia en su significante de ciertos rasgos sensoriales, y la ausencia de ciertos otros. En suma, cada lenguaje tiene su materia de expresión específica, o bien (como en el cine), una combinación específica de varias materias de la expresión"<sup>12</sup>.

Así, Metz buscará los rasgos pertinentes en cada práctica significativa. "La tarea consistirá en establecer por commutación de los lenguajes entre ellos, rasgos pertinentes de la materia significativa...se trataría en definitiva de hacer reaparecer, al final de este recorrido, a cada lenguaje como siendo la combinación terminal (el punto de llegada) de un cierto número de rasgos específicos de la sensorialidad socializada"<sup>13</sup>. De este modo, el sonido no será un rasgo distintivo del cine, pues el cine sin sonido seguirá siendo cine, pero sí de la radio, que sin sonido deja de serlo.

No obstante, la forma en que se articulan estos códigos en cada tipo de texto cultural es bastante compleja. Metz detecta relaciones de:

- i) **Exclusión** (los dos lenguajes no tienen en común ningún rasgo pertinente de la materia de expresión. Por ejemplo, fotografía/ radiofonía)
- ii) **Inclusión** (uno de los dos lenguajes tiene todos los rasgos materiales del otro, y rasgos materiales que el otro no tiene. Por ejemplo, el cine incluye la pieza radiofónica)
- iii) **Intersección** (los dos lenguajes tienen ciertos rasgos físicos en común, pero cada uno de ellos tiene rasgos que el otro no tiene).

En suma, los diferentes lenguajes que permanecen distintivos como conjunto "se imbrican y se recubren en un juego suficientemente complejo que nos hace dejar de lado todo fanatismo normativo de especificidad por derecho. Las especificidades existen, pero ellas son de conjunto, superpuestas unas sobre otras".<sup>14</sup>

Sobre la base de este razonamiento, Metz planteó la existencia de Códigos Específicos y Códigos No- Específicos: es decir, códigos que son propios e inherentes a una práctica cultural determinada, y otros que son rasgos comunes a varias de ellas.

El planteamiento metziano tendrá una enorme influencia en los desarrollos futuros de la semiología no sólo en el ámbito que le ocupaba -el cine-, sino en todas las prácticas culturales, aún cuando la noción de código no-específico por él propuesta aparecía como una categoría abierta e ilimitada, esto es casi infinita, imposible de delimitar.

Aún así, los autores posteriores trabajarán con este concepto. **Marc Vernet**<sup>15</sup> dirá: "los códigos no-específicos son aquellos que son susceptibles de aparecer en otros lenguajes, luego capaces de manifestarse de manera universal...ellos pueden aparecer en cualquier lenguaje); son códigos semánticos, pues se colocan enteramente del lado del contenido: tanto sus significantes como sus significados son interiores a esta instancia que se llama el sentido y que es común a todos los lenguajes. Sería entonces vano, en la hora actual, partiendo de films precisos, de querer establecer una lista exhaustiva de códigos no-específicos del cine, implicados en su elaboración. Pero, se puede ya citar aquellos que son los más importantes y los más fáciles para el análisis de films. Hay, por ejemplo, los códigos

<sup>12</sup> Christian Metz, 1973-77, citado en *Persuasión Política y Semiótica*, Rafael del Villar M., aún sin publicar.

<sup>13</sup> Op.cit.

<sup>14</sup> Op. cit.

<sup>15</sup> Op.cit.

perceptivos que deben ser adquiridos por el espectador que va al cine; hay los códigos del reconocimiento, pues el espectador debe reconocer los objetos que hay tras la pantalla; los códigos del gusto y de la sensibilidad...; los códigos de la narratividad, que son a menudo sacados de la literatura o de los relatos...; los códigos del inconsciente...; en fin, la lista no es cerrada, y sobre todo ella no es exhaustiva".

Esta cita esclarece el hecho de que la noción de códigos específicos/no-específicos, demasiado amplia, encierra en sí hechos de muy diversa naturaleza. Los códigos específicos son pocos y catalogables; los no-específicos son tantos y tan heterogéneos que su aplicación en un análisis concreto no resulta viable.

Con todo, esta perspectiva significó una contribución importante a la teoría de la cultura, en el sentido de que estableció que los lenguajes funcionaban de manera específica en cada práctica significante; que no podía hacerse una lectura común ante soportes de naturaleza diversa.

Como consecuencia, los investigadores comenzaron a analizar los tipos de textos cultural eligiendo una vía analítica basada en un conjunto o subconjunto de códigos. Pero esto presentaba dos problemas: por un lado, quedaba aún pendiente el problema del criterio que tendría que usarse para agrupar los códigos: ¿técnicos, plásticos, semánticos...? Y en segundo lugar, los análisis así obtenidos eran siempre parciales... no daban cuenta de la globalidad del texto.

**Jacques Aumont y Michel Marie**<sup>16</sup> plantearon así los problemas concretos de aplicar la noción de código al análisis:

- No todos los códigos son iguales en un sentido teórico (y aún menos en la práctica). La propia universalidad del concepto se convierte aquí en heterogeneidad, ya que analizar un texto desde el punto de vista del código no dice nada: todo depende de los códigos que se escojan. Y la mayoría de las veces los códigos planteados no son del mismo nivel, es decir, pertenecen a "ejes" -por así llamarlos- diferentes: no es posible comparar códigos preceptivos con códigos técnicos, por ejemplo.
- Un código no se presenta nunca en estado "puro", ya que si el texto es el lugar de la materialización del código, es también su lugar de constitución. Por otra parte el código es, en esencia, una articulación de sistemas significantes-semánticos. Como ya vimos, en el texto visual -y más aún en el audiovisual- resulta muy difícil encontrar códigos autónomos, cuya operacionalización esté bien definida, puesto que la expresión de contenidos puede hacerse de manera muy diversa en un mismo soporte: una foto o un film, etc.

Finalmente, los textos artísticos -como ocurre en el caso de la mayoría de las prácticas audiovisuales o sólo visuales: cine, fotografía- son de interés por sus valores de ruptura, no por lo que tienen de común con los textos promedio de la práctica significante a la cual pertenecen. Por eso, para analizar lo que es de interés real -la ruptura- sería necesario crear un nuevo código o sub-conjunto de códigos; no es posible prever un solo tipo de interrelación códiga.

Para **Casetti y Di Chio**<sup>17</sup> un código es siempre:  
a) un sistema de equivalencias, gracias al cual cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente (cada señal tiene un significado, etc.);

<sup>16</sup> Op.cit

<sup>17</sup> Op.cit

- b) un *stock* de posibilidades gracias al cual las elecciones activadas llegan a referirse a un canon (las palabras pronunciadas reenvían a un vocabulario, etc.);
- c) un conjunto de comportamientos ratificados gracias al cual remitente y destinatario tienen la seguridad de operar sobre un terreno común (ambos usan la misma lengua, etc.).

Sólo por la presencia simultánea de estos tres aspectos puede funcionar verdaderamente un código. Esto nos permite definir el área en el que se encuentra, describir las fórmulas usadas y referirlo a otras elecciones posibles.

Según esta definición, un código se define por ser, entre otros, estructurado, cerrado, autónomo; corresponde a un área autónoma donde destinadores y destinatarios pisan un terreno en común. Implica un mismo canon de funcionamiento, una estructura cerrada donde cada señal tiene un significado. Esto no implica entender al código como una materialidad significativa que da origen a reglas de codificación y decodificación no sólo por sí mismo, sino que por la interconexión de códigos, ni la existencia de decodificaciones y codificaciones mixtas, producto de la interrelación de códigos. Esto porque los códigos no son pensados como materialidad significativa, sino como reglas.

Sin embargo, esto no resuelve el problema de la determinación de los criterios pertinentes para definir un código. De hecho, Casetti y Di Chio proponen 28 códigos para analizar la transmisión de información en el cine... una lista demasiado extensa para ser aplicada en un análisis global, que los involucre a todos. Y, aún si pudieran agruparse, no establece los criterios necesarios para realizar esta operación. Ello, porque aunque el analista detecte características comunes a ciertos grupos de códigos y estableciendo una equivalencia de sentido que le permita agruparlos, muchas de esas categorías se superpondrán unas a otras. Y es que, como dijimos más arriba, los códigos que operan en la percepción de la imagen no necesariamente poseen valor oposicional, como ocurre con los lingüísticos: la perspectiva se puede lograr por las angulaciones de toma, por la composición de los objetos que decida encuadrar, por la iluminación, por el tratamiento de los cromas, sin que uno de estos sistemas deba ser excluyente en relación a otro.

**Rafael del Villar**<sup>18</sup> señala: *“Reunir por un elemento en común y no por la realidad de funcionamiento de cada código es de hecho incorrecto, en tanto establecimiento de una categoría descriptiva que dé cuenta del funcionamiento de la realidad”*.

El trabajo de Casetti y Di Chio (1990), como una orientación analítica en vías al análisis comparativo de una manifestación códiga en textos filmicos disímiles, es una contribución importante para el diagnóstico de las vías posibles de definición de los códigos como para la descripción de los problemas que la noción de código plantea, al igual que el trabajo de Aumont y Marie. De hecho, ambos llegan al mismo resultado: se termina por hacer un análisis de sub-conjuntos del film, sin establecer una coherencia interna válida, pues no quedarán más que trayectos analíticos imposibles de acumular (salvo con respecto a una expresión códiga), lo que implicaría que el análisis del texto no puede hacerse como globalidad de una manera equilibrada.

¿Cuál es, entonces, la utilidad de la noción de código? Según Aumont y Marie, el problema no es el concepto, sino la definición que se ha dado de él.

Hay tres criterios que debemos tener en cuenta respecto a la definición de los códigos: los códigos no son cerrados ni autónomos, no son reglas comunes entre significantes textuales y significados otorgados por los receptores, ni son una mera

<sup>18</sup> Op.cit.

manifestación de la operatoria técnica que genera la información audiovisual; a la inversa, ellos se interrelacionan con otros, son prácticas o sistemas significantes, y sí operan como forma de transmisión de la información es porque perceptivamente una cultura o una sub-cultura le asigna el carácter de espacio de representación.

### **Los códigos funcionan en su interrelación con otros códigos.**

No podemos entender los códigos como cerrados, autónomos: ellos están interrelacionados en su funcionamiento... interrelación que depende de cada texto concreto. Ni siquiera depende de un autor o de un tipo de práctica cultural, salvo aquellas reglas que singularizan la forma de funcionamiento de una práctica significativa en una época histórica específica. Por ello, los códigos deben entenderse como susceptibles de relaciones entre códigos, generándose así vehiculizaciones de información producidas por cada código, como otras producidas por la interconexión de códigos.

### **Los códigos son significantes textuales.**

Los códigos, entonces no serían más que formas de funcionamiento significantes, o si se quiere soportes textuales, o vehiculizadores de información que transmiten sentido a partir de su propia singularidad de funcionamiento. Son soportes de información, en tanto que transmiten una información específica ligada a la cualidad del soporte. Por ejemplo, los planos generan información respecto a la cercanía o lejanía de lo registrado, los claro-oscuros acerca de volúmenes y texturas.

Pero aún hay otra información que también dan los textos y que corresponde a la ligazón que hacen unos sub-conjuntos significantes con otros. En fotografía, por ejemplo, los volúmenes son resultado tanto del tratamiento cromático (claroscuros) como del encuadre.

Los códigos no son, entonces, reglas entre significantes y significados, ni entre emisores y receptores; sino que serían la materialidad a través del cual se vehiculiza la información, son los soportes para expresar lo que queremos, consciente o inconscientemente.

### **Los códigos son prácticas significantes: espacios perceptivos estatuidos por una cultura o sub-cultura específica.**

Los códigos visuales deben estudiarse al interior de cada práctica significativa particular. Ello, porque no son constructos abstractos de índole invariante, ni una mera operatoria tecnológica. Los códigos son de orden cultural, y dentro de ello, el criterio no puede más que ser él que una cultura o sub-cultura específica le asigne el carácter perceptivo de constituir una unidad relativamente homogénea.

Es la percepción compartida culturalmente la que le asigna a unos significantes el estar ligados a otros, constituyéndose un espacio en última instancia homogéneo. Los códigos no pueden tener sino una autonomía relativa, ya que cada código se interconecta con otros. Y si esta noción es pertinente para el análisis - y lo es, ya que permite el reconocimiento de las unidades que operan en la expresión de sentido en la imagen-, ello se da en la exacta medida que una cultura les asigna el status de espacio o sistema de representación.

Así, en cada práctica significativa los códigos funcionan y se articulan de una manera particular, relativamente autónoma. Y aunque en la fotografía y el cine existe un tratamiento de los planos, el sentido o la función que cumple esta categoría es radicalmente diferente en ambas prácticas, como vimos respecto de la cuestión del corte y el tratamiento de la temporalidad. Incluso, pese a que los principios técnicos pueden ser similares, su realidad de funcionamiento es muy distinta en cada caso.

Por esta razón, el análisis codigoso sólo es viable aplicado a partir de cada práctica concreta, en tanto que sistema de representación específico... y siempre, estableciendo la pertinencia del código de acuerdo a los sistemas perceptivos en los cuales se inserta, los cuales también ha ayudado a instituir.

### 2.3. Códigos del texto fotográfico

En los párrafos anteriores ha quedado resuelto a qué nos referimos cuando hablamos de código, así como todas las limitaciones que tiene el concepto. En las líneas que siguen nos centraremos en los códigos del texto fotográfico propiamente tal.

Para ello, seguiremos la clasificación propuesta por **Rafael del Villar** en el libro que ya hemos ampliamente citado y que a su vez se basa en los estudios de Roland Barthes (1961,1970), Johan Costas (1977,1981), Lorenzo Vilches (1987), Gauthier (1976). y Fernande Saint-Martin (1985,1987).

i) **Encuadre:** en el momento de producción, el fotógrafo selecciona una porción de realidad dentro del continuo de lo que ve, la cual quedará registrada en la película. Esta selección puede ser hecha en relación al eje horizontal - vertical, o sea, privilegiando el formato vertical o bien el horizontal (apaisado); o en relación a la línea imaginaria cielo/ tierra. En este último caso, la decisión es: ¿se mantiene el horizonte, planteando la imagen como una percepción "subjetiva", en el sentido de que es así como todos nosotros la vemos en la vida cotidiana...o se altera ese eje, imponiendo, por así decirlo, la mirada "objetiva" (en el sentido de ajena, no propia) del fotógrafo que obtuvo la toma.

#### ii) Angulaciones de toma

Aunque este código puede incluirse dentro del encuadre, hemos preferido proponerlo de forma independiente, pues sea cualquiera el tipo de encuadre, nuestra cámara puede registrar al objeto:

-Frontalmente:

1. Con una angulación de 45 grados, enfocando la cámara hacia abajo, a esto se le denomina **Picado**;
2. A la inversa, con una angulación de 45 grados la cámara se enfoca hacia arriba, angulación conocida como **Contrapicado**.
3. A **Plomo**, donde la angulación es de 90 grados, enfocándose hacia abajo perpendicularmente;
4. El caso opuesto: se enfoca perpendicularmente hacia arriba:

#### iii) Planos.

Entenderemos por Planos a la cercanía-lejanía de la cámara respecto al objeto.

Los planos se diferencian, entonces, por la oposición lejanía versus cercanía. Una ejemplificación antropomorfa de ellos sería:

- Plano General, Plano de Conjunto: se refiere al objeto visto totalizadamente; esto es **lejano**.
- Primer Plano, Primerísimo Primer Plano: cuando se representa la cabeza, desde los hombros; o una oreja; o un rostro. Esto es **cercano**.
- Plano Americano: cuando se corta al objeto o la persona por las rodillas, o su inverso. Esto es **no cercano, aproximándose al lejano**.
- Plano Medio: cuando la figura aparece cortada por la cintura: Esto es **no lejano, aproximándose al cercano**.

Sin embargo, esta ejemplificación es sólo ilustrativa, pues en estricta lógica la distancia es relativa. Es lo cercano lo que permite definir lo lejano y viceversa; significa decir lo que todos sabemos: no hay nada cercano ni lejano, lo que definimos como cerca determina el lejos y determina el cerca.

#### iv) **Narratividad**

El hecho de que la fotografía sea estática no significa -como vimos en el capítulo anterior- que ella carezca de narratividad. De hecho, ante una fotografía el Lector reconoce situaciones; actores a los cuales asocia atributos, o si se quiere, ensoñaciones específicas, gestos; parajes o decorados. De allí la importancia del código narrativo, en el cual operan todos los elementos señalados, aquello que constituye la **puesta en escena**, que es algo más que la articulación de personas, situaciones y decorado. Es "una gestualidad y una proxémica al interior de una escenografía".

De lo anterior se desprende que no sólo los objetos y/o personajes en sí mismos vehiculizan información: también lo hacen las relaciones entre ellos, la espacialidad, la gestualidad.

Y es que, como ya hemos dicho, los códigos no funcionan solos, sino que se interrelacionan a otros códigos creando instancias específicas de transmisión de la información por su interrelación. De allí el "concepto de campo/ fuera de campo" y de "cuadro/ fuera de cuadro", al cual nos referimos al hablar de los cortes espacio-temporales del acto fotográfico.

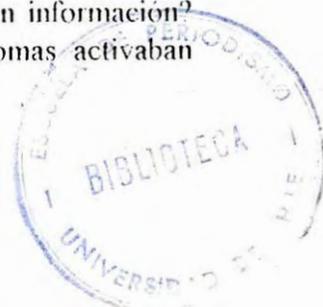
#### v) **Tratamiento Cromático**

Los cromas vehiculizan información por medio de varias vías, ya que:

1. pertenecen al campo cromático de los objetos registrados, son propios de los objetos que se decide fotografiar, por lo que la elección del tratamiento cromático ha sido también una elección fotógrafo;
2. pertenecen a la manipulación que se hace a través de la iluminación cuando se registra la foto;
3. y pertenecen a la manipulación que se hace en el laboratorio, a través de procedimientos químicos.

Ahora bien, ¿podemos afirmar que, realmente, los cromas transmiten información? Los estudios de **Wright y Rainwater**<sup>19</sup> (1965) detectaron que los cromas activaban

<sup>19</sup> *Persuasión política y semiótica*. Rafael del Villar, aún sin publicar.



connotaciones específicas, más o menos comunes, dentro de ciertos grupos socio-culturales. Más aún: no sólo el croma implicaba una connotación específica, sino que de la luminosidad y la saturación también jugaban un papel significativo en cuanto a la connotación de felicidad

**Kansaku**<sup>20</sup> (1965) se preocupó de estudiar la combinación de cromas, demostrando que:

1. las combinaciones de colores daban determinadas connotaciones específicas;
2. los coeficientes de correlación entre la escala armonioso/no-armonioso y las escalas que presentaban altas cargas de placer eran constantes y elevadas; y
3. al aumentar la diferencia de matiz decrecían los valores de las sensaciones.

Sobre la base de lo establecido por estos autores se deduce que, como código, la lectura cromática está determinada por el entorno sociocultural. Y también, que dentro del código cromático, tanto el matiz como el brillo y la saturación activan connotaciones específicas dentro de la estructura percibida globalmente.

El color funciona, entonces, como un dispositivo integrado por tres sub-conjuntos

- **El Matiz** o croma o color mismo.
- **La Saturación**, se refiere a la pureza de un color respecto al gris, o si se quiere cuán diluido se encuentra el color.
- **El Brillo**, que va de la luz a la oscuridad, se refiere al valor de las gradaciones tonales, correspondiendo en el caso de la fotografía, el cine y la televisión a la iluminación. Es decir, es lo que determina los valores de contraste de la imagen fotográfica.

#### v) **Iluminación**

Como ya dijimos, determina los valores de contraste y varias variables del color, mediante el juego de tres factores constitutivos:

- **Dirección**: frontal, lateral izquierda o derecha, trasera, de arriba hacia abajo o viceversa, rasante, etc.
- **Intensidad**, determinada por el tipo de fuente lumínica.
- **Temperatura de color**, que también está determinada por la fuente de la luz y otras características ambientales.

Por ahora nos contentaremos con situar la luz como código, ya que más adelante (específicamente en el marco teórico técnico) describiremos estos elementos con más profundidad y nos detendremos con detalle en la forma en que opera la luz.

#### vi) **Espacialidad**

La articulación de todos los elementos anteriores determina efectos de lejanía y proximidad, esto es, establecen relaciones espaciales.

La fotografía, a menos que sea holográfica, es plana, como hemos visto a propósito de la naturaleza indicial-icónica de la fotografía. La profundidad entonces es, siempre, una ilusión que da una significación particular a los objetos y personas registrados (por ejemplo, preminencia o proporción).

---

<sup>20</sup> Op. cit.

Sin embargo, la espacialidad no es un código autónomo, sino un es producto del efecto de la interrelación de algunos y/o todos los códigos precedentes. Después de todo, si hemos de aceptar la discusión precedente -tanto la referida a la naturaleza cultural de los códigos como la cuestión del iconismo- debemos aceptar que nuestra percepción de las relaciones espaciales es producto de una convención cultural. En fotografía, sí, esa espacialidad puede acentuarse o alterarse a través de la utilización de tomas, planos, cromas y narratividad.

Pero aún si admitimos que la percepción está culturalmente codificada, hay que recordar el texto es polisémico: él sólo pone un marco, pero el lector, a partir de él, interpreta según sus **mundos posibles**<sup>21</sup>.

Sobre esto profundizaremos en las páginas siguientes, cuando nos refiramos a los procesos de lectura de la imagen.

---

<sup>21</sup> Se refiere al concepto de mundo posible planteada por Umberto Eco en *Lector in fabula*. Ed. Lumen. 1981.

### III EL PAPEL DEL LECTOR

#### 3.1. ¿Qué se percibe?

La percepción visual es uno de los modos de relación del hombre con el mundo que más atención han recibido de parte de científicos y artistas a lo largo de nuestra historia. No nos referiremos, en este punto, al funcionamiento del ojo frente a la luz y cómo, en realidad, no vemos con los ojos, sino como producto de una serie de complejas operaciones ópticas, químicas y nerviosas bien conocidas; nuestro interés es más bien dar una rápida mirada a los procesos que nos permiten "interpretar" lo que vemos, en cuanto características fisiológicas de nuestro dispositivo visual.

##### 3.1.1 La percepción de la luminosidad

Lo que experimentamos como mayor o menor luminosidad de un objeto no es otra cosa que nuestra interpretación -ya modificada por factores psicológicos- de la cantidad real de luz emitida por una fuente luminosa, o reflejada por algún objeto.

Esencialmente, el ojo reacciona ante flujos luminosos (cantidad total de energía luminosa emitida o reflejada por un objeto, la cual se expresa en *lumens*), cuya intensidad es directamente proporcional a la reacción químico-nerviosa que genera. Exceptuando los niveles extremos del rango (objetos muy poco luminosos y los que lo son en demasía), se distinguen dos tipos de objetos luminosos, que producen dos tipos de visión:

- a) *Visión fotópica*, la más corriente, que corresponde a los objetos que consideramos como iluminados por luz diurna. Es cromática (permite percepción de colores) y aguda.
- b) *Visión escotópica* o "nocturna", por el contrario, es acromática y de débil agudeza. Contrariamente a lo que podría pensarse, el cine y la televisión corresponden a la primera categoría, ya que la luminancia -o sea, la intensidad luminosa por unidad de superficie aparente del objeto luminoso- de la pantalla produce visión diurna. (Sobre la percepción del color, véase marco teórico técnico).

##### 3.1.2 Los bordes visuales

Así como podemos ver la luminosidad y el color de los objetos, también podemos ver sus **bordes**: la frontera entre dos superficies de diferente luminancia para un punto de vista determinado. Esta distinción pone en juego a las células receptoras de la retina, que están asociadas a las neuronas mediante dos tipos de conexiones opuestas: las *inhibidoras* y las *excitadoras*, que ejercen una u otra acción en los receptores. Estas células están organizadas de tal manera en el córtex cerebral, que pueden reaccionar ante una diferencia de luminancia, inhibiendo ciertos receptores y activando otros, según la orientación espacial de los objetos.

Así, podemos reconocer un borde visual y su orientación, una ranura, una línea, un segmento -unidades elementales de nuestra percepción de los objetos y del espacio- con

notable agudeza; elementos que juegan un papel fundamental también en la percepción de la forma.

De hecho, estamos mejor equipados para detectar cambios de luminancia que luminancias como tales; la luminosidad (psicológica) de una imagen está determinada por su relación con su entorno luminoso. Un mismo objeto será juzgado menos luminoso en un fondo oscuro que en uno claro, aunque su luminancia sea siempre la misma. Pero además, somos capaces de percibir este contraste se los objetos se perciben como situados en un mismo plano; de otro modo, nos resultan difíciles de comparar. Igualmente, si un borde visual se atribuye al paso de una zona iluminada a una zona en sombra en la misma superficie (y no a un cambio de superficie), la diferencia de luminancia será olvidada por nuestro cerebro, que juzgará ambas zonas de igual luminosidad.

Con todo, es importante recalcar que estos elementos de la percepción se producen siempre simultáneamente, y que la percepción de uno afecta siempre a la de los demás de una manera que no es posible tipificar. Pero resultan especialmente importantes en fotografía, porque ella da numerosos indicadores de superficie, y los bordes visuales aparecen como separadores de superficies coplanarias. Así, el contraste entre estas superficies se percibirá mejor ante una imagen figurativa que frente a su correlato real.

### 3.1.3 El factor temporal

Pese a que la visión es un sentido eminentemente espacial, se ve afectada por el tiempo de tres maneras:

i) La mayor parte de los estímulos visuales varían con la duración, o se producen sucesivamente. Aunque poseedores de un margen muy amplio de sensibilidad a la luminancia, nuestros ojos, entonces, requieren de un cierto período de adaptación para registrar los cambios: por ejemplo, para recuperar su capacidad de visión al pasar de la oscuridad a la luz necesitará unos segundos; pero para adaptarse a la oscuridad serán necesarios entre 30 y 45 minutos.

Por otra parte, numerosas experiencias demuestran que el ojo no es capaz de separar dos fenómenos luminosos en el tiempo, a menos que éstos estén distantes, por lo menos, 60 a 80 milésimas de segundo. Por ejemplo, más allá de 6 a 8 destellos por segundo ya no percibe sucesos distintos, sino un *continuum*, por un fenómeno de integración.

ii) Nuestros ojos está en movimiento constante, haciendo variar la información recibida por el cerebro. Estos movimientos oculares son indispensables para la percepción, y son de varios tipos:

a) *Sacádicos*, movimientos muy rápidos, exploratorios, que pueden ser voluntarios o involuntarios.

b) *De seguimiento*, por medio de los cuales se sigue un objeto en movimiento. Son más regulares y lentos que los anteriores.

c) *De compensación* (vestíbulo-oculares), destinados a conservar la fijación durante el movimiento de la cabeza o del cuerpo; son enteramente reflejos.

d) *Deriva*, sin objeto asignable, regulado constantemente por microsacudidas que dan al ojo cierta fijación.

iii) Los órganos visuales también cuentan con células especializadas en la recepción de estímulos más o menos regulares -las células *permanentes*- y otras adaptadas a la

recepción de estímulos cambiantes, las *transitorias*, cuyo campo receptor es bastante mayor que el de las primeras, y más periférico. Esta característica da origen a varios fenómenos, especialmente referidos a la percepción del movimiento. Por esta razón no los detallaremos aquí, ya que nuestro interés se centra en las imágenes fijas.

### 3.1.4. La percepción del espacio

La percepción del espacio es un fenómeno kinésico-visual; pese a que las propiedades físicas del mundo no dependen de nuestra mirada, nuestra representación de la espacialidad sí afecta en cierta medida nuestras relaciones con el entorno en este ámbito.

Sin embargo, ciertos aspectos invariantes, que **Jacques Aumont**<sup>22</sup> llamará las **constantes perceptivas**: el tamaño de los objetos, su forma, propiedad de su superficie, etc. Muy cercana a esta noción está la de **estabilidad perceptiva**: a pesar de que nuestra visión del mundo está compuesta de múltiples vistas parciales y sucesivas, la interpretamos como una escena estable y continua.

Ambas nociones no pueden explicarse si no se admite que la percepción visual implica un saber sobre la realidad visible. De hecho, sabemos que el espacio tiene tres dimensiones: la verticalidad (línea de la gravedad), la horizontalidad y la profundidad (correspondiente al avance del cuerpo en el espacio); una concepción que ha sido sistematizada por la geometría euclidinana. Los dos primeros aspectos están resueltos en gran medida por las constantes perceptivas; pero para el tercer aspecto necesita de **indicadores de profundidad** para desambiguar la información recibida por el aparato visual. Ellos son:

a) *Gradiente de textura*: todos los objetos tienen textura, uno de los elementos que los hacen resaltar contra el fondo. Al estar habitualmente las superficies inclinadas en relación a nuestro eje de visión, la proyección de las texturas en la retina da lugar a una variación progresiva de la textura-imagen; o sea, una gradiente, que proporciona información sobre la profundidad.

En el caso de las imágenes, la textura es doble: la del propio soporte (papel, tela) y la representada.

b) *Perspectiva lineal*, dada por la óptica geométrica que indica que los rayos luminosos que pasan por el centro de la pupila dan una imagen de realidad que es una proyección de doble centro. Geométricamente, es la proyección sobre un plano a partir de un punto (de fuga). Así, el tamaño de los objetos es información sobre su cercanía o lejanía, etc. Sin embargo, la representación que hacemos de esa perspectiva "natural" en pintura o fotografía no es igual a ella; más bien, es una convención arbitraria.

c) *Variaciones de iluminación*, que incluyen cambios de la luminosidad y los colores de acuerdo a su situación en relación al eje óptico; sombras propias y proyectadas, intervención de la atmósfera en los objetos más lejanos. Todas estas variables también dan una importante información -no siempre correcta- sobre la profundidad.

Sobre este punto, también hay otros criterios, como el de *interposición*: cuando la superficie de un objeto está parcialmente oculta por otro, sabemos que el primero está más lejano.

<sup>22</sup> *La Imagen*, Jacques Aumont, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1992.

Todos los que hemos mencionado son indicadores estáticos; no obstante, también existen **indicadores dinámicos** de la profundidad, que se aplican en el caso de la percepción de escenas reales, o bien a representaciones constituidas por imágenes en movimiento. En nuestro caso no resultan relevantes, ya que sea como fuere que nos desplazemos frente a una fotografía, los indicadores de profundidad seguirán siendo los mismos, puesto que la imagen siempre se percibe como un objeto único. Nuestra perspectiva sólo puede variar en cuanto la porción de la imagen que podemos percibir desde un determinado ángulo.

### 3.1.5. La percepción de la forma

Cuando hablamos de forma, nos referimos a la definición dada por la Gestalt: *un esquema de relaciones invariantes entre ciertos objetos*. Esto significa que, independiente de su tamaño u orientación espacial, un objeto mantiene ciertas características que lo hacen reconocible como una unidad coherente, un todo estructurado siguiendo un cierto ordenamiento.

Según Aumont<sup>23</sup>, son los bordes visuales presentes en la imagen los que proporcionan información acerca de la forma. Por otra parte, percibir una forma también requiere tiempo: según ciertas experiencias citadas por el autor francés en *La Imagen*, en el laboratorio esto sucede como si los individuos debieran construir mentalmente la imagen representada. Y agrega:

*“En una imagen figurativa, la percepción de la imagen es inseparable no sólo de la percepción de los bordes, sino de la de los objetos figurados: en estas imágenes -en particular en la inmensa mayoría de las imágenes fotográficas y videográficas- el problema de la percepción de la forma es el de la percepción de los objetos visuales”.*

Cuando la información sobre la profundidad o la perspectiva están alteradas, como ocurre en el caso de las imágenes abstractas, la identificación de las formas se complejiza.

Lo anterior tiene relación con la noción, también gestáltica, de figura/fondo como propiedad organizadora del sistema visual: la figura (borde visual cerrado y rodeado por un contorno), y sería una de las constantes perceptivas. Para el constructivismo, en cambio, la percepción figura/fondo corresponde al aumento de la distancia real entre las dos estructuras visuales cuando se franquea el contorno del objeto y, por lo tanto, aprendida (aunque no por eso arbitraria).

### 3.2. La Imagen y las Reglas Culturales

Como hemos visto en el capítulo anterior, construimos modelos de realidad gracias a que aprendemos ciertas operaciones por su relación icónica con ella. La mente construye modelos que se adecuan por semejanza a la realidad objetiva y en este sentido los *iconos son proposiciones de imágenes* (y éstas son concretas como en una fotografía).

Para Umberto Eco el iconismo se reduce a la relación *entre los signos y los objetos*, o, al contrario, *entre los signos y las reglas de contenidos culturales* que filtran la conexión

---

<sup>23</sup> Op.cit.

con los objetos; mientras otros autores -como Maldonado<sup>24</sup>- se interesan por las relaciones entre los signos y los objetos. No obstante, pese a la diferencia en el enfoque, lo importante aquí es que, para la semiótica, la imagen debe estudiarse como una *función semiótica* que establece la correlación entre las sustancias de la expresión (colores y espacios) y las formas de la expresión (la configuración iconográfica de cosas o personas) y se relacionan con las sustancias del contenido (contenido cultural propiamente dicho) y las formas del contenido (las estructuras semánticas de la imagen).

### 3.2.1 La Imagen como texto cultural

En el estudio de los textos culturales se diversifican dos universos bien definidos: una semiótica estructuralista generada, sobre todo, a partir de los estudios franceses e italianos; y una semiótica pragmática dominada, en gran parte, por el área anglosajona.

La semiótica estructuralista ha estudiado con mayor empeño los componentes del signo, así como la relación entre los diferentes signos. Sin embargo, una semiótica estructuralista del signo se vuelve insuficiente para dar cuenta *del fenómeno comunicativo del signo*. El valor del signo está determinado por su entorno, y este valor -que no es otra cosa que su significación- está colocado dentro de un contexto.

La noción de texto ha sido teorizada por la *lingüística textual* y la *pragmática*, que lo han seleccionado como objeto de análisis.

Para **Lorenzo Vilches**<sup>25</sup>, el texto debe ser considerado como medio privilegiado de las intensiones comunicativas. Es a través de la textualidad donde es realizada no sólo la función pragmática de la comunicación, sino también donde es reconocida por la sociedad.

Si se reconoce el texto como unidad de comunicación, la unidad pertinente en semiótica (desde una óptica pragmática) no es ni el signo ni la palabra, sino el texto como globalidad.

En este punto conviene aclarar que, cuando hablamos de texto, nos referimos a la definición dada por **Umberto Eco** en su *Tratado de semiótica general* (Editorial Lumen, Barcelona, 1977) : el lugar de producción e interpretación comunicativa, una "máquina semántico - pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación" Bajo esta perspectiva las imágenes pueden ser estudiadas como textos. Y tal como la actualización de un libro, una noticia del periódico u otro tipo de discurso, la imagen también requiere que el lector posea ciertas competencias -lingüísticas, culturales- para dotarla de sentido.

El texto designa la globalidad de la cadena lingüística y determina grandes unidades. Esto permite que se puedan construir unidades de análisis, como si se tratara de reconstruir la gramática de un texto.

Pero, el texto tiene, también, una función delimitativa. Y, entonces, funciona como un corpus de análisis. Así pues, puede utilizarse en el sentido de un filme - texto, una fotografía - texto.

<sup>24</sup>*Vanguardia y Racionalidad*, Tomás Maldonado, Editorial Gili, Barcelona, 1977. Citado por Lorenzo Vilches en *Teoría de la Imagen*.

<sup>25</sup> *Teoría de la Imagen*, Lorenzo Vilches, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.

Se trata de interpretar la imagen "como productividad" (como un conjunto de operaciones que se realizan en su interior y en la transformación misma del texto visual), y destacando en el texto icónico tanto sus propiedades de enunciado como de enunciación.

El texto puede ser, asimismo, estudiado como un conjunto de procedimientos que determinan un continuo discursivo, es decir, como una representación semántico - sintáctica.

Este modo de trabajar sobre el texto, al que se le denomina, *textualización*, supone una detención del proceso continuo de un discurso para "desviar" su complejidad hacia la manifestación.

La noción de texto excluye una pura multiplicación de elementos separados o el resultado de una suma de fenómenos independientes. Dicha unidad de los elementos situados en el interior del texto es una propiedad semántica global de los mismos y recibe el nombre de *coherencia*; lo que Greimas llamará *isotopía*, es decir, un conjunto de categorías semánticas redundantes que cruzan el texto y aseguran un trayecto de sentido uniforme. En otras palabras, permiten que una vez que el lector ha decidido leer el texto basándose en ciertas proposiciones (por ejemplo, que se encuentra frente a una novela de terror, una noticia verídica o un discurso político) pueda actualizarlo íntegramente en ese mismo sentido.

La coherencia textual en la imagen es una propiedad semántico - perceptiva del texto y permite la interpretación (la actualización por parte del destinatario) de una expresión con respecto a un contenido, de una secuencia de imágenes en relación con su significado.

El concepto de texto representa una forma de modelo de la competencia que posee el destinatario para actualizar el texto. Desde el punto de vista de la lectura de la imagen, un texto puede describirse como una unidad sintáctico/semántico/pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario.

Un tipo de modelo textual pertinente al análisis de la imagen en el contexto de la comunicación de masas deberá contar, por lo menos, cinco niveles:

1. Nivel de la materia de expresión (o nivel físico de la expresión).
2. Los niveles propiamente textuales de la imagen o isotopías visuales.
3. Los aportes de la teoría de la enunciación y de la teoría del discurso.
4. Las estructuras narrativas.
5. Los niveles de género.

### **3.3 Niveles Productivos del Texto Visual**

Dentro del texto visual podemos distinguir varios niveles de actualización de la imagen, que van desde el reconocimiento perceptivo y la retención de ciertos elementos en nuestra memoria, hasta la atribución de estructuras textuales y/o narrativas, roles narrativos y reconocimiento de elementos intertextuales. Siguiendo a Vilches -cuya nomenclatura tomaremos-, tenemos:

i) Nivel de producción material de la imagen: la producción se limita aquí a manipular materiales visuales como colores, tonos, líneas y formas todavía no significantes.

ii) Elementos diferenciales de la expresión: en este nivel puede estudiarse los trazos diseñados, los códigos de reconocimiento de las marcas sintácticas y gráficas, tales como el punto, la línea, el círculo, el triángulo.

iii) Niveles sintagmáticos: el lector -o destinatario- se encuentra aquí con operaciones complejas pero separables. También se dan aquí las diversas figuras iconográficas dentro del cuadro de una fotografía.

iv) Bloques sintagmáticos con función textual: los diversos sistemas de puestas en escena (esto es especialmente aplicable al filme, a la imagen en secuencia), tipos de montajes, diversos sistemas gestuales como caracterización y estereotipos de actores y caracteres, además de las diversas formas narrativas del film.

v) Niveles intertextuales: en general, todas las transcripciones en discursos narrativos pueden ser estudiadas como operaciones textuales que actúan como instrumentos multifuncionales. Se puede pensar que todas las transcripciones estilísticas y retóricas son reactualizadas aquí.

vi) El mecanismo del tópico: nos encontramos con mecanismos de coherencia, tanto productivos como interpretativos. Es trabajo de hipótesis y abducción de un lector o destinatario.

I. El tópico -tal como lo plantea **Umberto Eco**<sup>26</sup>- se halla, desde el lado textual, funcionando como un mecanismo de *reproducción* de, por ejemplo, el "guión", en lenguajes diferentes como el cine, el teatro, o la fotografía. Desde el lado discursivo, tendríamos el trabajo *interpretativo*, por parte del destinatario de los mismos mecanismos del tópico. Estamos ante una serie de funciones que vendrán descritas como *tópico*. Estas funciones son:

II. Verdaderas estrategias de actualización y van desde simples códigos cinematográficos o televisivos, hasta los aparatos de reproducción o interpretación del "suspense", el del interés, del miedo, etc.

III. Funcionan como marca fija de secuencias o sintagmas narrativos amplios como "marca inicial", "intermedia", "final", y puede ser sintáctica, semántica y/o pragmática

IV. Puede unir, simplemente, una imagen y un texto lingüístico, o bien, más complejamente, funcionar como grupos de excitaciones sensoriales estereotipados como mujer - cocina, niño - juguete, etc.

vii) El género como mecanismo macrotextual: en este nivel nos encontramos con grandes estructuras textuales y discursivas que pueden coincidir con un filme, un programa televisivo, un periódico, etc. Es la actualización, precisa y determinada, de una gran superficie de textos visuales caracterizados por un género determinado.

El género funciona como dispositivo de actualización independiente de la superficie textual donde aparece.

viii) Tipologías de géneros: las tipologías de género son verdaderos mecanismos de funcionamiento social de la comunicación de masas. En este nivel deberían estudiarse los diversos aspectos de la estrategia comunicativa de los géneros.

---

<sup>26</sup> *Lector in fabula*, Umberto Eco, Editorial Lumen, Barcelona, 1981, capítulo V.

### 3.4 Coherencia del Texto Visual

Estudiar la imagen como un discurso visual exige, al mismo tiempo, analizar la *organización lógico - semántica de las isotopías* que aseguran su coherencia tanto en el plano de la expresión como en el contenido.

En el concepto de isotopía se distinguen dos momentos teóricos bien definidos.

1º. Referido a la iteratividad en una cadena sintagmática de los clasemas que se aseguran al discurso - enunciado su homogeneidad. Dos figuras semémicas pueden ser consideradas como la unidad mínima que permite construir una isotopía.

2º. El concepto isotopía ha sido ampliado desde la unidad clasema al de categorías semémicas.

De aquí se funda la oposición entre la componente temática y la figurativa, donde se pueden distinguir las isotopías temáticas situadas en un nivel profundo y según un recorrido generativo de las isotopías figurativas, como subyacentes a las configuraciones discursivas.

#### 3.4.1. Estructuras de la Imagen.

Situados en el nivel de la isotopía mínima (unión de dos figuras semémicas) de la sustancia visual, se puede hablar de dos trazos pertinentes para caracterizar la *materia de la expresión: espacialidad y color*. Ambos trazos son indisociables.

Para **Jacques Bertin**<sup>27</sup>, la unidad elemental de la imagen es la *mancha*, que está compuesta de espacio y color. La unidad intermedia de lectura se da cuando dos manchas se ponen en relación (figura y fondo).

Las descripciones anteriores son verdaderas operaciones de producción visual y su nivel de complejidad depende de la jerarquía o tamaño isotópico.

La isotopía mínima se constituye en el soporte visual, antes de ser "iconizada"; es decir, en un nivel puramente plástico.

Es importante comprender que una imagen está atravesada por una complejidad isotópica; es decir, por variables de naturaleza diferente y en permanente interacción. Las isotopías son leídas en un contexto por un lector.

Esto parece probar que toda mancha, toda isotopía, está retorizada; tiene significación atribuida por la competencia del lector. La imagen puede ser estudiada como un cuerpo heterogéneo; es decir, como base de un discurso visual. Estos diversos sistemas de lenguajes que forman el texto presuponen y necesitan de una competencia de lectura, la cual se realiza a través de las articulaciones espacio temporales que construye el recorrido de la mirada.

La competencia de lectura no prueba que toda imagen o isotopía visual deba ser figurativa o representar una escena. Es posible analizar dos planos autónomos, el icónico o figurativo y el plástico o no figurativo, sin que ninguno de ellos se deba subordinar al otro.

<sup>27</sup> "La Gráfica", en *Análisis de la Imagen*, Jacques Bertin, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, citado por Vilches.

### 3.4.2. La Superficie Textual en la Fotografía.

El contraste parece tener, en la fotografía, el rol de definir lo que se podría llamar unidad elemental de visibilidad fotográfica.

Es necesario construir una articulación de la fotografía para, a partir de la *forma espacial significativa*, encontrar su coherencia textual - visual:

i) **Contraste**, semióticamente, puede ser colocado en la sustancia de la expresión, en dos niveles: el contraste como *categoría visual*, la oposición nítido/no nítido; y el contraste como *categoría de la Forma*: figura/fondo. El contraste es una *unidad textualizada*, definida por la manifestación fotográfica.

En el nivel físico, el contraste (la materia de la expresión), se llama, *densidad*. Contraste claro/oscuro, o claro/sombra pertenece a la sustancia de la expresión y se denomina *valor*.

El claroscuro es una organización *topológica*, es decir, una unidad textual isotópica que tiene un lugar concreto en el espacio de la fotografía. Esta organización topológica es ya una organización semántica de éste, donde la luz está al servicio de la forma

Gráficamente:

Expresión	claro	{ abajo arriba	{ izquierda derecha	Sombra	{ abajo arriba	{ izquierda derecha
Contenido	Volúmenes en la luz / volúmenes en la oscuridad					

De esta forma, cuando nos se habla de *claros y sombras*, nos referimos *al plano de la expresión*. En cambio, cuando se habla de *objetos y figuras en la luz* o oscuridad se hace referencia *al plano del contenido*, es decir, a unidades culturales que destaca el lector, pero, que vienen generadas como claros y sombras en el plano de la expresión.

Una descripción completa del análisis de la fotografía como una semiótica sería como sigue:

EXPRESIÓN:	Claro	Eje vertical arriba-abajo	Sombra	Eje vertical arriba-abajo
RELACIÓN		Eje horizontal izquierda-derecha		Eje horizontal izquierda-derecha
CONTENIDO:	Volúmenes en la luz	Eje vertical arriba-abajo	Volúmenes en la sombra	Eje vertical arriba-abajo
		Eje horizontal izquierda-derecha		Eje horizontal izquierda-derecha

### Contraste y color

Si bien el efecto contraste de la sustancia de la expresión fotográfica es el fundamento de la semiótica fotográfica, el color crea el efecto de *espacialidad* que tiene relación directa con el concepto de *reproducción o producción de la forma semiótica*.

Lo que la fotografía reproduce de la *realidad* es la *relación luminosa* que existe entre los objetos fotografiados. Es la presencia de los objetos diferenciados por su color lo que reproduce, precisamente, toda fotografía.

### **Escala**

Otro de los aspectos esenciales de la significación fotográfica es la escala: según que un objeto ocupe mayor o menor superficie en la fotografía. La escala se puede definir como la relación entre la superficie del cuadro de la fotografía ocupada por la imagen de un objeto determinado y la superficie total del mismo cuadro.

Partiendo de este concepto de escala, se ha tratado de definir una tipología de planos cuya determinación teórica exacta se hace difícil delimitar. Nos referimos a la clasificación de Plano general, de conjunto, entero, medio, americano, primer plano, detalle o *close-up*, etc.

El problema del plano es pertinente para la semiótica de la fotografía, en la medida que se trata de una oposición espacial paradigmática entre cercanía y lejanía, proximidad y distancia.

La proximidad total y lejanía total son físicamente posibles, pero perceptivamente imposibles.

### **3.4.3. La espacialidad fotográfica**

La perspectiva, la profundidad, la frontalidad, la inclinación de los planos, pueden ser objeto de una teorización semiótica.

La formalización de una teoría fotográfica puede ser representada a través de sus opuestos:

*Horizontalidad versus Verticalidad* es una oposición de *semas*, cada uno de los cuales contiene lexemas específicos de la dimensionalidad horizontal y vertical. El sema de la Horizontalidad contiene los lexemas de la perspectividad y de la lateralidad. El sema de la Verticalidad contiene los lexemas de alto y bajo.

El sema Horizontalidad se define por los lexemas de perspectividad, que, en fotografía se refiere al problema técnico - estético de profundidad; el lexema de lateralidad se refiere, en cambio, al problema escalar del formato.

El sema de la Verticalidad, que contiene los lexemas de la oposición alto *versus* bajo, podría ser comparado por el lenguaje corriente de la composición cinematográfica de los planos *picado contrapicado* (cabe aquí hacer notar que esta tipología se basa en la premisa de que categoría semántica de la expresión presupone una contradicción o un contrario)

La inclinación de los planos podría estudiarse como marcas de enunciación del fotógrafo que estaría más cerca de una aproximación interpretativa.

### 3.4.4. Expresión y Contenido Visual

El cuadro de todas las variables combinatorias de las unidades mínimas, en la expresión y contenido, representan una *función semiótica*.

Todo texto visual está constituido por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido, y ambos son inseparables. Es decir, sólo existe función semiótica de un texto visual cuando expresión y contenido, entran en relación recíproca, manteniendo, a su vez, una relación contextual con otros textos de función semiótica. De ahí que se pueda hablar de contextos fotográficos como funciones semióticas que pertenecen a otros sistemas textuales (pintura, arquitectura, literatura, etc.).

### 3.4.5. ¿Existe un itinerario de la mirada?

El concepto de lectura tiene su origen en la linealidad del lenguaje verbal/escrito, en el sentido de que las diferentes unidades de la cadena hablada se componen, una tras otra. La lectura de la imagen, por el contrario, funciona como un "barrido" *bidimensional*. Al parecer, no se puede universalizar un recorrido de la lectura literal sobre la imagen.

**Lorenzo Vilches**<sup>28</sup> (1992), plantea que cada lectura del texto visual constituye un recorrido coherente de la mirada que tienen su punto de partida en la matriz, de la red donde se hayan entrelazadas las figuras de la fotografía. Las figuras, en una fotografía, son generadas a partir de la masa fotográfica, pero cada lectura define el tipo de generación de secuencias que se efectúa.

**Jacques Aumont**<sup>29</sup> prestará una atención más detallada a este problema, al cual se referirá como la *búsqueda visual*, el proceso de encadenar varias fijaciones de la mirada seguidas en un mismo escena para explorarla con detalle, y que está determinado por los mundos posibles del lector. De acuerdo al investigador francés, un lector no hace un recorrido igual al de otro (excepto por la tendencia a leer de izquierda a derecha en los sujetos occidentales, la cual tampoco es un regla invariable); de hecho, éste es difícilmente predecible. Lo que sí es común a gran parte de los sujetos es dirigir la mirada primero a las zonas más cargadas de información, en las cuales el ojo hace un recorrido complejo, un va-y-ven que posiblemente tenga por objeto asimilar las estructuras más básicas, el "esqueleto" de la imagen para así pueda ser retenido en el memoria.

De lo anterior se desprenden dos consecuencias importantes: por una parte, no percibimos las imágenes globalmente, de una sola vez, sino por fijaciones sucesivas que -de la otra- nunca son inocentes, en el sentido de desprovistas de intención: una mirada informada hará un recorrido muy diferente de una que explora y los centros de atención serán diferentes, según los intereses del lector. Es la integración de esta multiplicidad de fijaciones particulares sucesivas lo que llamamos nuestra visión de la imagen.

### 3.4.6. Unidades del contenido visual

La isotopía semántica o plano del contenido tiene que ver con la coherencia interpretativa del texto visual. Esta tiene una doble condición de coherencia: existen reglas

<sup>28</sup> *Teoría de la Imagen*, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.

<sup>29</sup> *La imagen*, Jacques Aumont, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.

de *yuxtaposición* que son los semas idénticos que pueden encontrarse en el texto, y la regla de *composición*, que es la ausencia de semas exclusivos en el orden sintáctico y en el orden lógico.

Así, estudiar el problema de las isotopías figurativas es, en el fondo, estudiar el espacio textual donde se enclava una variación de lecturas y donde es posible detectar una intencionalidad comunicativa que produce nuevas unidades de significado. Cuando se habla de isotopía icónicas, en el fondo, se está hablando de la representación o semejanza.

Resumiendo, decimos que un texto visual tiene un significante o un plano de la expresión visual y un significado visual, y que ambos concurren como isotopías para construir un significado sintético que, en otras palabras, podríamos denominar el significado de la imagen.

Las isotopías del contenido pueden ser definidas en términos de reglas retórico - semánticas de representación. Distinguimos tres reglas de coherencia textual:

*Supresión*. Una fotografía es un fragmento de un fragmento, nunca puede representar totalmente el modelo ideal de lo que ha sido fotografiado.

*Adjunción*. Obliga al lector a redimensionar su competencia y abducir un nuevo significado de la fotografía.

*Adjunción - Supresión o regla de construcción*: esto es, cuando el lector sustituye ciertos elementos de la imagen -no reconocibles o carentes de sentido para él- por otros que sí le permiten hacer una lectura coherente del texto.

¿Cuáles son los criterios pragmático - comunicativos para aplicar estas reglas?

*1º Criterio Referencial*: el lector tiene un modelo ideal de los objetos, personas o hechos representados que confronta con la representación icónica del texto visual propuesto.

*2º Criterio Intertextual*: el lector no tiene conocimiento del tipo de proposición que se le propone a través de la representación fotográfica y debe buscar una clave interpretativa.

Las reglas del texto visual corresponden, semánticamente, a las convenciones según las cuales el lector del texto visual acepta los hábitos de representación analógico.

El tópicos estabiliza el tema de la representación. Se trata de un instrumento metatextual, por lo tanto, que contiene y contextualiza a todo el texto visual a través de un nombre, título, o leyenda. A partir del tópicos el lector procede a verificar la coherencia interpretativa, que no es otra que la actividad de buscar y encontrar isotopías pertinentes.

### 3.5 El Lector en la Imagen

#### 3.5.1. La imagen, la comunicación, el lector

Desde aquí el discurso de la imagen funciona como una negociación pragmática, se trata de un verdadero trato entre las partes que se obligan mutuamente sobre la materia del texto. Este pacto no es conmutativo, en la medida en que cada uno conserva su propio rol estructural. Pero ambos son activos, están de la parte, o de la modalidad, del HACER:

- fotografiar es un hacer - ver (y un hacer dejar de ver también) de un autor
- leer es un ver - hacer del lector de la fotografía

Aquí nos reencontramos con la bipolaridad teórica que se construye en el momento de la producción del texto visual y su constitución como discurso (problema que habíamos visto ya en nuestro Seminario de investigación). Nos referimos a un Autor y a un Lector teóricos que construyen el texto como instancia productiva y significativa; el Autor y el Lector modelo de propuestos por **Umberto Eco**<sup>30</sup>, en cuanto estrategias textuales de construcción y actualización. Tanto el Autor como el Lector se estudian sólo en los textos visuales de la comunicación de masas.

Se trata de estudiar las reglas que forman el juego comunicativo en el texto visual. El terreno de encuentro entre ambos polos de la comunicación es discurso visual, y se basa en dos principios:

1º La percepción no es la única forma de acceso que tiene el Lector frente al texto visual. La percepción no puede separarse de la comprensión. Esta comprensión no es sólo lingüística, sino que hay opiniones, categorías conceptuales, informaciones que subyacen a la comprensión lingüística. La comprensión del Lector no es externa al texto visual.

2º La comprensión del Lector es una tarea pragmática; una verdadera manipulación en el sentido del HACER.

Todo texto visual es un mapa que el observador recorre con la mirada descubriendo *tópicos* conocidos.

##### 3.5.1.1. La estrategia del Autor y del Lector

Siempre se dan dos categorías fijas e intercambiables: un Autor que *produce* un objeto y un Lector que *recibe* ese objeto leyéndolo.

Teniendo en cuenta que el Lector no puede abarcar toda la extensión y multiplicidad de los textos, es posible plantear la hipótesis de que:

- (a) al Lector le basta un fragmento de los posibles textos que se producen para realizar un *aprendizaje* del sistema que usa el Autor.
- (b) el Lector realiza un proceso que consiste en la interiorización de un conjunto de *reglas*.

El Lector no aprende a usar la ley de probabilidades sino a leer; es decir, a observar y entender en un cierto modo. Existen reglas de comportamiento de lectura frente a los textos y a los contextos de género que son comunes a una comunidad de lectores y, a partir de

<sup>30</sup> *Lector in fabula*, Umberto Eco. Editorial Lumen, Barcelona, 1981.

ellas, se perciben y comprenden los mensajes en la comunicación de masas. Esta comunidad de hipotéticos receptores - lectores, es aquí, teorizada como la categoría del Lector Modelo; no existiría, por lo tanto, infinitas lecturas de un texto, puesto que la estrategia de construcción contenida en él pondría un límite a las actualizaciones posibles.

### 3.5.1.2. El Destinatario como sujeto activo

Se debe diferenciar las parejas teóricas de **Emisor/Receptor** del **Destinador/Destinario**. En la teoría de la información, el **Receptor** se opone al **Emisor**, y es la instancia que recibe el mensaje de la comunicación.

En la semiótica textual, el **Destinatario** cumple la función análoga del receptor, y el **Destinador** la función del emisor.

El Destinatario es el receptor de la comunicación y tiene que ver con el hacer informativo Receptivo (opuesto al hacer *Interpretativo*).

Definiendo lector según las instancias más "normalizadas" de la semiótica y lingüística, Vilches lo describe como Enunciario, opuesto a Enunciador (derivados del binomio Destinario/ Destinador).

El Enunciario en la enunciación es el destinatario *implícito*, no es el polo opuesto de la enunciación; es el sujeto *productor de discurso*, en la medida de que la lectura es un *acto de lenguaje*. Por ello, tanto el Enunciador como el Enunciario son sujetos de la enunciación.

En este sentido Lectura es una actuación que presupone una competencia del lector, que tiene como lugar de realización al texto visual.

### El Observador y el Espacio Cognoscitivo

El lector se convierte en tal porque se transforma de mero sujeto receptor en sujeto observador interpretante, en sujeto cognoscitivo.

#### a) *El Observador como Sujeto Cognoscitivo*

El concepto de **Observador** es la base de una teoría del texto visual e implica inmediatamente otras categorías pertinentes como la del *sujeto cognoscitivo* y el *hacer interpretativo*. El Observador tiene la tarea de ejercer la función receptiva e interpretativa a partir de la percepción sensible de la imagen.

Se pueden distinguir tres modos de presencia del Observador en un discurso visual

- a) puede quedar implícito,
- b) el Observador se transforma en otro actante de la comunicación visual, y,
- c) el Hacer cognoscitivo del Observador puede ser reconocido por el sujeto observador

#### b) *El Espacio Cognoscitivo*

El **Espacio Cognoscitivo** visual es un concepto que puede definirse a partir de lo que denominaremos Marco de Representación, lugar de una manifestación visual. Las relaciones

cognoscitivas entre los *sujetos*, están situadas en un espacio visible delimitado tanto física como conceptualmente.

El espacio cognoscitivo puede ser *global o parcial*.

a) El *global* es el marco donde se instituye un contrato implícito entre enunciador y enunciatario, y lo que se negocia es, justamente, el saber común de ambos sobre acciones y los objetos descritos.

b) El espacio cognoscitivo *parcial* se constituye cuando el enunciador proyecta fuera la estructura de la enunciación y la instala en el discurso, o bien cuando delega su saber a un sujeto cognoscitivo.

### Relación Autor / Lector

Sujeto Cognoscitivo		→	Espacio Cognoscitivo	←	Sujeto Cognoscitivo		
AUTOR REAL (realizador, fotógrafo, etcétera)	Observador Implicito: escena mostrada		a) Global -Absoluto: equilibrio entre el saber del Enunciatario y del Enunciador -Relativo: dominación del saber del Enunciador		Observador Explicito -Mirar con un personaje -Ser mirado -Mirada en cámara	LECTOR REAL (publico, espectador)	
	ENUNCIADORA Identificación como:				ENUNCIATARIO LECTOR TEXTUAL MODELO		
	AUTOR TEXTUAL MODELO	-Narrador: mirada del personaje		b) Parcial: explicación del Enunciador: yo (persona) aquí (lugar) ahora (tiempo) (presencia visible de la enunciación)			
		-Narratario: ser mirado por otro					

### 3.5.2. Leer como Ver y Mirar

Lo que nos interesa es el sujeto activo que pasa del *ver* indiscriminado, y pasivo al *mirar* selectivo y, por ende, cognoscitivo.

Podemos estudiar el mirar activo como una estructura del *hacer*, donde al lector correspondería un *ver - hacer*, opuesto a un *hacer - ver* del autor, que correspondería con el sentido del exhibir:

Ver: ver - hacer: *mirar del sujeto Lector* → Visión: lugar de donde se mira

Mirado: hacer - ver: *exhibir del sujeto Autor* → Mirada: lugar hacia donde se mira.

Leer es recorrer con los ojos un espacio. Ese espacio significativo que recorre el lector corresponde ser estudiado por una semiótica de la lectura de la imagen. El plano visual exige competencias comunes al Lector y el Autor, y éstas se hayan tanto en el plano de contenido como el de la expresión.

El espacio visual se podría distinguir en cuatro categorías, cuya formalización definitiva corresponde a los niveles de Marco y Enfoque en la Expresión, y Tema y Tópico.

en el Contenido. Se distribuyen del siguiente modo: El Autor muestra un Marco y el Lector enfoca su visión en el plano de la Expresión. El Autor exhibe un Tema y el Lector topicaliza un espacio en el plano del Contenido.

	<i>Sustancia</i>	<i>Forma</i>	<i>Modalidad</i>	<i>Competencia</i>
EXPRESIÓN	MARCO	FOCO	MOSTRAR VER	AUTOR LECTOR
CONTENIDO		TEMA TÓPICO	MIRAR EXHIBIR	AUTOR LECTOR

### 3.5.2.1. Marco como Mostrar y Hacer - Ver

En la descripción visual de una escena, la información sobre los contenidos visibles o no visibles se integran en el campo más pequeño posible del lector. El Marco comprende, además del campo visible, un subsistema de conocimientos que tanto el Autor como el Lector tienen acerca de algún hecho que se realiza con la intervención de personajes. Toda visión se realiza dentro de un Marco y son sus límites los que determinan la escena a ver.

Metodológicamente el Marco puede estudiarse como *Campo visual* y como *Marco de representación*.

#### a) Marco como campo visual

En fotografía, la noción de Marco coincide con el encuadre y se refiere a la situación espacial de la cámara respecto a la escena así como al tiempo de exposición.

Las isotopías de la expresión fotográficas, son conceptos semióticos textuales porque están dentro de un Marco visual que le confiere unidad espacial.

El cuadro visual -o marco de composición- tiene un dinamismo propio producido por el ángulo de visión (ej. el cubismo: macroestructuras superpuestas entre sí).

El Marco establece dos niveles de lectura: un nivel perceptivo (experiencia sensorial), y un nivel lógico y psicológico, dado que incorporamos a nuestra experiencia un espacio al cual nos hemos apropiado al percibirlo la primera vez.

Sobre este tema, Dubois<sup>31</sup> plantea tres aspectos fundamentales:

i) **La relación con el espacio referencial**, o el fuera-de-campo de la producción. A partir del momento en que el acto fotográfico efectúa un recorte en el *continuum* del espacio referencial, esa porción de espacio seleccionado transportada a la película y luego al papel se organiza de manera autónoma, a partir del marco constituido por el corte.

Todo marco instituye necesariamente un sistema de posicionamiento de los elementos presentes en su espacio en relación a los límites que lo circunscriben. Es decir, se establece una relación entre el **espacio representado** (el interior de la imagen) y el **espacio**

<sup>31</sup> *El acto fotográfico*, Philippe Dubois, Editorial Paidós, Barcelona, 1986.

**de representación** (La imagen como soporte de inscripción, construida arbitrariamente por los bordes del marco). La articulación entre ambos es lo que define el *espacio fotográfico* propiamente dicho.

Las figuras del espacio representado siempre se organizan, en el interior del campo, en relación al espacio de representación. A partir de los ejes ortogonales de encuadramiento se determina el sistema de posiciones (izquierda, derecha, alto, bajo, centro) y el de las proporciones (en longitud o en altura), organización posicional que implica un juego de valores plásticos. Existe, incluso, todo un código de valores en función de la distribución de los motivos en el espacio de representación (una actualización posible son las reglas académicas de composición, como la proporción áurea).

ii) Otra regla esencial se refiere a la *homología de estructura entre el espacio representado y el espacio de representación*: por ejemplo, esperamos la horizontalidad del horizonte, y el que los árboles, torres, etc., sean perpendiculares en relación a él.

Todas estas estrategias composicionales -independiente de su valor o exactitud- son inherentes a todo corte, más allá de cualquier proyecto artístico o estético; periodísticas, instantáneas o fruto de una cuidadosa composición. El espacio de representación es, por tanto, el operador principal de la imagen fotográfica, tanto en la producción como en la recepción, y se define por una estricta estructuración ortogonal.

Esta "cuadrificación" del espacio es, a su vez, un código cultural, derivado primero de los cánones de la pintura renacentista y, más tarde, de la construcción misma de la cámara oscura (aunque la imagen primera obtenida es siempre circular, y no adquiere su formato rectangular hasta pasar por el objetivo para fijarse en la película, ver marco teórico técnico): se retiene como espacio representado sólo lo que puede ser efectivamente reconocido como homólogo al espacio referencial. Sólo los lentes que tienen efectos periféricos de curvatura -grandes angulares y *fish-eye*- transgreden este realismo óptico... pero lo hacen desde una estética ya instituida.

La operación de reencuadre interno que inscribe el recorte cuadrangular en la figura circular de partida se hace por medio de un dispositivo mecánico: la **ventana**, que es el verdadero embragador de la relación entre espacio representado y espacio de representación pues define, por su circunscripción rectangular, una estructuración espacial absolutamente fundamental.

iii) Este modelo cuadrático se encuentra estrechamente ligado a la cuestión del sujeto perceptor o -en otras palabras- a la relación entre espacio fotográfico y **espacio topológico**, entendiéndolo como el espacio referencial del sujeto perceptor en el momento en que mira la foto y en la relación que él mantiene con el espacio de ésta. Nuestra condición de seres "levantados", perpendiculares respecto de la horizontalidad de la tierra, pone en correspondencia la ortogonalidad del espacio fotográfico y la de nuestra propia inscripción topológica.

Esta es la cadena de articulaciones que constituye la imagen-acto fotográfico, donde intervienen cuatro categorías de espacios (referencial, representado, de representación y topológico). Y es la articulaciones que establecen estos diversos espacios lo que nos permite percibir la imagen fotográfica.

## **b) Marco como cuadro escénico**

Partiendo del origen teatral de Marco, podríamos definirlo aquí como "marco de representación" que parece más adecuado para una teoría de la imagen. El Marco teatral no sólo es el lugar donde se realiza la escena, sino que incluye la experiencia y expectativas del espectador.

Como definición teórica, el Marco de representación se refiere al cuadro de la acción donde ésta es explicada o evocada, el medio donde se desarrolla, los personajes que intervienen y el tiempo durante el cual tiene lugar. La acepción pragmática de la noción de Marco corresponde a la de *encuadre* de las acciones, en el sentido de implicación del observador en aquello que se ve, y esta implicación puede ser una identificación con una escena o personaje, o un distanciamiento.

La distancia del espectador al Marco de la escena física decide bajo qué ángulo será percibida la escena total. El Marco físico tienen que ver con la posición de la cámara respecto a lo que se ve o al campo visual que se halla estático o móvil.

Puede decirse que toda representación consiste en enmarcar, encuadrar, durante un cierto tiempo una porción del mundo real o imaginario. En el caso particular del espacio fotográfico, éste no está dado y tampoco se construye (como en la pintura). Por el contrario, se sustrae, se recorta del mundo en bloque. Más allá de toda intención o efecto de composición, el fotógrafo da un tajo en el real, hiere lo visible. Así, se establecen relaciones entre el corte (el espacio interno) y el fuera de cuadro que poseen funciones diegéticas con el marco y la composición y, por último, con el espacio topológico del sujeto que percibe.

a) **El fuera-de-cuadro:** el espacio fotográfico, en tanto selección, implica un resto, un residuo, el *espacio off*. Lo que una fotografía muestra es tan importante como lo que no muestra. Más exactamente, se establece una relación entre el espacio interior y la "presencia virtual" de un espacio excluido, significado por el gesto mismo de recorte. Sin embargo, el fuera de campo fotográfico tiene muy poca relación con su homónimo cinematográfico: este último se plantea a través de la continuidad y la narratividad y, en consecuencia, es un espacio siempre activo diegéticamente.

El espacio fotográfico, en cambio, se da siempre en la detención, en un estricto corte temporal -un "personaje" de la foto no puede salir del espacio para después volver a entrar en él- y carece de todo valor de dinamización (narrativa, psicológica, etc.) En fotografía, el fuera de campo no es otra cosa que lo excluido, singular, inmediato: es **literal**, mientras que en el cine el *off* es **metafórico**.

Sin embargo, algunos de los signos que aseguran el anclaje fuera de campo en el espacio representado pueden ser del mismo orden en los dos medios, aunque funcionen de distinta manera. Ellos son:

Los **indicadores de movimiento y desplazamiento**, acerca de los cuales consideraremos dos posiciones extremas (entre ellas, claro, existen posiciones intermedias): la primera, aquella en que el movimiento es más rápido que la película, por lo cual se desdibuja, se convierte en "aura"; la segunda, aquella en que el movimiento es *congelado* por la toma, de modo que podemos percibirlo aún más allá de nuestra propia capacidad perceptiva. En ambos casos, la representación fotográfica del movimiento le da al tiempo una nueva dimensión, que permite que el tiempo del fuera-de-campo pueda considerarse distinto del que ha quedado fijado en la toma.

La segunda categoría de indicios del fuera de campo son los **juegos de miradas** de los sujetos, tan importantes en la organización de todo espacio representativo. En el cine, la

mirada no puede dirigirse al fuera de campo frontal, a la cámara, pues corre el riesgo de romper así el universo cerrado de la ficción marcando la presencia del camarógrafo. El espacio *off* en el cine se extiende hacia la lateralidad, más allá de los bordes del plano. La fotografía, en cambio, plantea un fuera de campo frontal -el "mirar a la cámara"- que explicita al operador y lo plantea como interlocutor válido. A la lateralidad del fuera de campo cinematográfico, en su encierro ficcional, en la ausencia simulada de toda circunstancia enunciativa, la fotografía opone un fuera de campo que opera en la frontalidad, abierto, que marca la presencia del sujeto de la enunciación.

Por último, una tercera categoría son los elementos del decorado: puertas, ventanas, espejos... todo lo que es capaz de introducir o recrear otro espacio en el espacio interior de la foto. Estos fuera de campo pueden orientarse a la lateralidad, a la frontalidad e incluso trabajar en profundidad, "a espaldas" de la imagen. En suma, estableciendo un corte en el corte.

Respecto de este último recurso, podemos establecer cuatro series:

- i) **Fuera de campo por efecto de re-centrado**, que se define por la inserción de un marco representado en el marco mismo de la toma (representación). Este marco puede ser vacío, mero localizador encuadrante de un espacio del campo, estableciendo una especie de oposición entre el marco del corte -seccionamiento de lo real- y el marco interior, "encuadre" de una parte del espacio interior; o puede ser poblado, establecer oposiciones del tipo luz/sombra, verticalidad/horizontalidad u oblicuidad, etc.

Pero si el marco representado introduce en el campo general un efecto de localización-focalización (aislando una porción de espacio, poniéndola en evidencia como unidad y como totalidad), este efecto queda prácticamente sin consecuencias: ni rompe, ni quiebra, ni disloca la homogeneidad del campo global; no oculta, enmascara u oblitera una porción del espacio global, ni tampoco inserta un nuevo espacio en el primero.

- ii) **Fuera de campo por fuga**, se define por el juego de los recortes "naturales" inscritos en el espacio referencial y que pueden llegar a fragmentar, a "agujerear" el espacio representado, como la puerta que se abre hacia otra zona de luz.

En este caso el campo (la caja escénica) y el fuera de campo (que las aberturas dejan entrever) constituyen un espacio continuo y homogéneo en el plano referencial. Es la elección patente de un *punto de vista*, que abre la potencialidad de muchos fuera de campo. El problema de la exterioridad virtual se plantea en el interior mismo del marco, en su fuga, en la contigüidad espacio-temporal de lo representado, en la profundidad diegética del enunciado.

- iii) Una tercera serie, que funciona de manera inversa a la anterior, donde el fuera de campo no remite a la diégesis (el espacio del enunciado), sino al espacio mismo de la enunciación, es la de los **fuera de campo por obliteración**: lo que introduce espacios neutralizantes de cualquier naturaleza, vacíos de contenido representativo. Esta ausencia representativa quiebra el continuo del espacio interno de la foto, lo desestructura. El fuera de campo no está aquí en el espacio exterior de la toma, sino en ella misma, en estos espacios "ocultos" en el sujeto mismo.
- iv) **Fuera de campo por incrustación** las fotos con espejos o superficies reflectantes, que insertan -por reflejo- fragmentos de espacios virtuales en el marco primero,

exteriores a él pero contiguos y contemporáneos. Es, a la vez, re-centrador, obliterador (no neutro) y punto de fuga.

Este efecto comporta todo tipo de consecuencias, especialmente en lo que se refiere a la función de focalización-recentrado en el campo -recorte del espejo en el corte de la foto- y en cuanto a los tipos de relaciones que pueden establecerse entre los dos espacios.

En este sentido conviene distinguir los casos en que el espejo interno refleja una porción de espacio que efectivamente está situado fuera del campo y aquellos en que el espejo remite a una porción de espacio ya situado en la toma, pero que se percibe así bajo un nuevo ángulo.

En el primer caso, el espacio *off* puede ser lateral -ejerciendo así algún tipo de función "narrativa" en el enunciado diegético de la foto- o frontal, captando la enunciación en el acto mismo que la constituye. En el segundo caso, se trata de multiplicar las miradas, en la búsqueda de un espacio heterogéneo y polimórfico. A veces, hasta fragmentar el espacio de representación al punto de llegar a lo laberíntico, a la confusión de los espacios internos y externos.

El concepto de Marco se halla íntimamente relacionado con el concepto de *enciclopedia*, porque los sistemas semióticos funcionan como bloques enciclopédicos diversos que permiten las diversas inferencias de los lectores frente a los textos (véase Eco, 1979).

### 3.5.2.2. Enfoque como Ver del Lector

Si el Marco correspondía con la acción del Mostrar, el *Enfoque* se relaciona con el *Ver* y, fundamentalmente, con una actividad del Enunciario.

Se puede agrupar y distinguir cinco categorías de la noción de Enfoque

**a) Enfoque fotográfico:** consiste en hacer nítido el sujeto que se quiere fotografiar (problema de la *nitidez*). La tarea de enfocar es, eminentemente, comunicativa. Y consiste en transmitir una imagen a un destinatario y en un ver de éste. (Ruidos fotográficos a la nitidez: suciedad del lente, movimientos de cámara o del sujeto, etc.)

**b) Enfoque perceptivo:** la relación de la noción figura / fondo, o de la ley de la pregnancia con el Enfoque no agota la noción. Esto tiene relación con el problema de representación de las imágenes, tanto en psicología como en semiótica.

El enunciador, no sólo muestra, sino que también enseña a ver lo que el enunciario debe o - puede - leer. El Enfoque revela una intencionalidad, tanto para el Autor como para el Lector.

**c) Enfoque retórico:** el concepto Enfoque se relaciona directamente con la figura retórica de énfasis. La noción de Enfoque como **Énfasis** coincidiría con una forma de *elocutio* (la expresión de las ideas a través de las figuras del lenguaje), emotiva, exagerada, afectada, que crea un cierto tipo de competencia contextual del discurso mediante un tono expresivo, con el que se pretende marcar un término concreto.

En una teoría de la lectura es perfectamente legítimo afirmar que los tipos de énfasis - el color como las palabras- , son verdaderas *marcas sintácticas del discurso con función semántica*.

**d) Enfoque lingüístico:** coincide con el término énfasis de la retórica, de donde ha sido tomado. En la sintaxis transformacional, se designa un acento particular que le es aplicado a un constituyente de la oración.

**e) Enfoque semiótico:** en semiótica podemos distinguir dos tipos de Enfoque o focalización:

i) el que realiza el *enunciador*: se refiere al procedimiento por el cual el enunciador inscribe el *objeto focalizado*.

Para realizar la inscripción del objeto, el enunciador cuenta con el dispositivo de la *localización espacial* que, junto con la *localización temporal*, son nociones que definen la inscripción de *programas narrativos* en el interior de unidades espaciales y temporales dadas y que se efectúan gracias a procedimientos de *deseñe*.

En el plano de la producción del discurso los programas espaciales y temporales son subcomponentes de procedimientos de espacialización y temporalización, por medio de los cuales se realiza la transformación de estructuras narrativas en estructuras discursivas.

La localización espacial es la construcción de un sistema de referencias de las que se vale el narrador, que le permite situar espacialmente a sus personajes y a los objetos de la representación visual, sea ésta narrativa (como en el filme) o no narrativa (como en la fotografía).

ii) el que realiza el *enunciario*, referida al acto de *focalización* que realiza el enunciario.

Este segundo significado de focalización tiene por centro al sujeto observador como sujeto focalizador. El enunciario delega a un sujeto cognoscitivo (el observador) su propio rol y lo instala en el discurso.

El sujeto cognoscitivo o focalizante no es necesariamente el espectador sino un interprete, un actante o un actor, un mediador entre el enunciador y el enunciario. El discurso visual es enfocado a partir del *punto de vista* del observador que puede ser un personaje de ficción o un periodista de una emisión televisiva de información.

Existen, por tanto, dos **puntos de vista** que se hallan sintetizados en la noción de focalización: el punto de vista del enunciador, que se autodelega en narrador o informador y el punto de vista del enunciario, que se autodelega en narrario u observador. La focalización, por tanto, puede ser asimilada por el concepto de punto de vista, es decir, al conjunto de procedimientos realizados tanto por el enunciador como por el enunciario en el nivel de la expresión y en el nivel del contenido cognoscitivo.

Podemos distinguir esquemáticamente dos significados de punto de vista:

i) *Punto de vista literal o perceptivo*, sometido a las leyes de la perspectiva. En la perspectiva el enunciador deja ver lo que él quiere. Y si el enunciario desea "ver", deberá adoptar exactamente su punto de vista.

ii) *Punto de vista actancial* que se refiere a la implicación discursiva del observador. En el cine, el enfoque no coincide necesariamente con el punto de vista perceptivo de un personaje.

### 3.5.2.3. Tema como Exhibir del Autor

El Tema se refiere a un concepto problemático y difícil de definir pero que se halla presente tanto en la conciencia del autor como en la conciencia del Lector.

En semiótica, el Tema puede estudiarse en el ámbito semántico de una teoría del discurso. Como elemento de análisis, el Tema aparece bajo forma de *recorrido temático* del cual se sirve el Autor para exponer o exhibir, a través de secuencias visuales, una serie de *lugares o espacios temáticos parciales*. Estos espacios temáticos se refieren a los *actantes* (objetos y personas - actores) y al *contexto* pragmático de este recorrido (que, a su vez, está delimitado por los *programas narrativos*).

La tematización visual, en cambio, se puede referir a diferentes elementos que unen la estructura narrativa de un filme. Estos elementos pueden ser: figuras del montaje, movimientos de cámara, usos del color, etc.

El *Rol Temático* se constituye a través del Hacer de un sujeto. Aquí se trata de delegación del Autor en un personaje. El Autor exhibe o se exhibe, en una foto o en un filme a través de roles temáticos, de personajes y de funciones temáticas.

El recorrido temático no es lineal, como tampoco lo es el recorrido de los ojos sobre la superficie de un texto visual. La unidad de la percepción y comprensión del Observador viene dada través de la exhibición de un Tema.

#### **Tema y actividad cognoscitiva**

Tema y enfoque están íntimamente relacionados. La situación primitiva del espectador que ve sólo lo que puede ser focalizado, se transforma en una actividad cognoscitiva mucho más amplia y abstracta que se realiza a través de la tematización (como un progresivo proceso de simbolización).

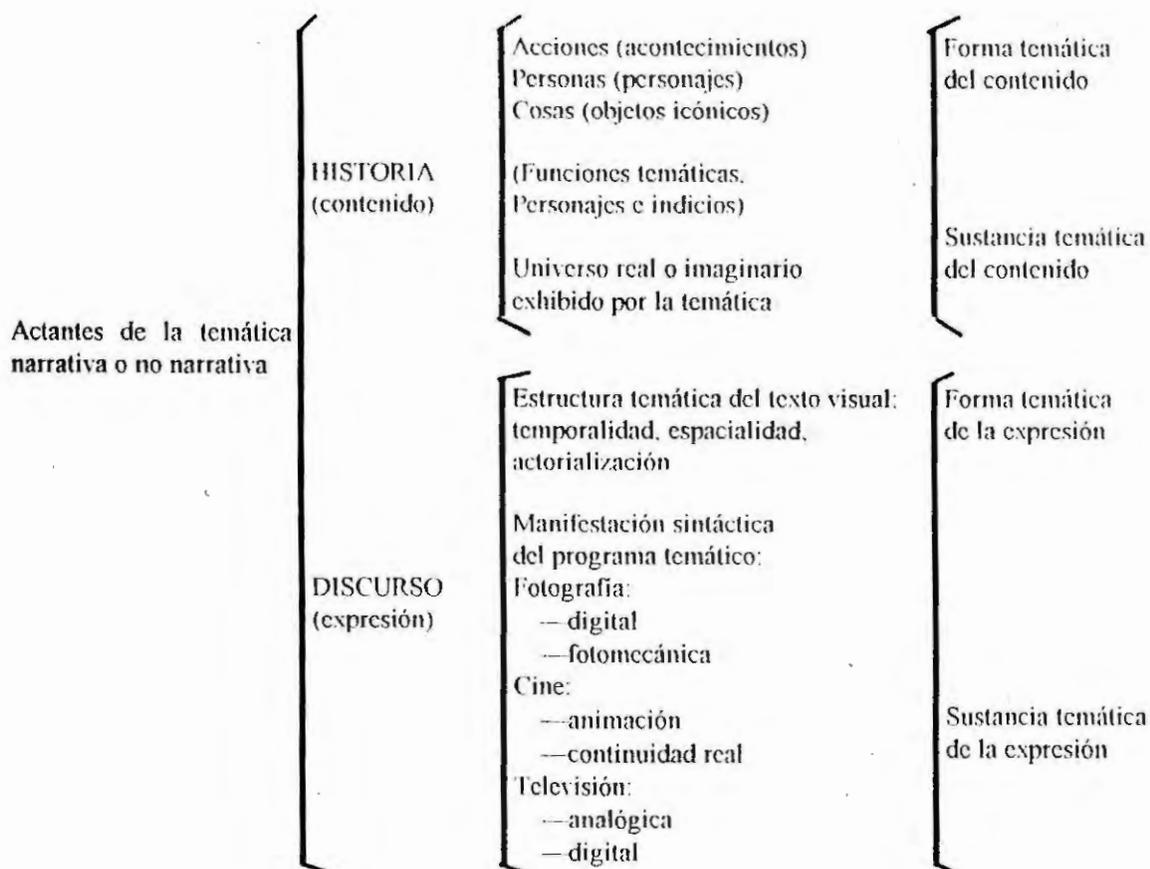
La tematización visual se realiza gracias a la *actualización* de los *valores* semánticos que aparecen bajo la forma de manifestación narrativa y que se hallan focalizados o no, explícitos o implícitos en el texto visual. Los valores pueden ser *expresivos* (cromáticos, espaciales, tonales); *descriptivos* (descripción de cosas o estados de ánimo); *modales* (actantes que representan el saber, el poder, el querer, etc.). Estos valores se hallan en un tema en forma de figuras narrativas tales como personajes, roles, actores y actantes.

#### **Personajes y Actantes**

El personaje aparece como una pieza temática porque organiza las etapas de la narración, construye la fábula, orienta la narración en forma dinámica y concentra en él características semióticas que le distinguen de otros personajes. El personaje, al no hallarse mediatizado, no designa sino a sí mismo, absolutizando su propia imagen y produciendo en consecuencia un efecto de realidad temática en relación con la imagen y un *efecto de identificación psicológica en relación con el espectador o Lector*.

La relación entre Tema y lectura del espectador pasa a través del personajes y es a través suyo que el lector interroga el sentido del texto.

El concepto de *actante* parece más apropiado porque sorprende personas, animales y cosas y, en general, se refiere a términos que por cualquier razón participan en el proceso narrativo sea que realizan el acto o que lo sufran. Otra razón para usar el concepto de actante es que tipológicamente se puede distinguir entre actantes de comunicación y los actantes de la narración. Por eso distinguimos: *a) actantes de la enunciación*, narrador y narratario (sujetos de la comunicación), y *b) actantes del enunciado*, sujeto/objeto, destinador/destinatario (sujetos de la narración).



### 3.5.2.4. Tópico como Mirar del Lector

#### Tópico y comentario

Un tópico podría definirse como una función lingüístico-textual que establece acerca de qué se habla. En esta función se hayan implicados tanto el emisor como el destinatario.

El comentario corresponde a la función por la cual integramos, en la comunicación, los elementos no previstos como son las informaciones que se añaden o que se contextualizan a un tópico.

La función del tópico es seleccionar un segmento de información en el interior de un Marco de conocimientos ya estabilizados y organizados.

Que un elemento sea topicalizado como tópico o como comentario depende de su posición estratégica en el modo de producción de la información.

Es importante tener en cuenta que en la fotografía y en la imagen en general no existe un código sensorial sino únicamente de contenido cultural.

Se puede decir que el tópico es siempre la *denotación introducida* ya por el propio texto, mientras que el comentario es -o son- las expresiones *no introducidas por la denotación* del semema y tiende a quedar implícito.

La decisión de aplicar un tópico se halla directamente unida a la interpretación que el lector actualiza frente a un texto. De allí que toda topicalización de una imagen tiene su factor de indefinición, debiendo recurrir al contexto para dar cuenta de su significado. El

contexto garantiza que la decisión de conferir el tópico a una imagen no sea arbitraria ( ej pie de foto en la fotografía de prensa).

Dado que el tópico es una operación pragmática y, en ese nivel, y no tanto en el sintáctico o semántico, tiene su asiento, podríamos decir que el lector o destinatario aparece como el principal elemento de la significación visual. Y, por ende, de discurso, es decir, es éste quién decide qué punto de vista ha de ser topicalizada en la imagen.

En términos de discurso visual diríamos que la coherencia visual depende del tópico, pero es el lector quien decide en qué modo enfocar semánticamente una escena.

### **El tópico como espacio de la mirada**

En el cuadro teórico de la semiótica, el tópico se refiere al espacio mirado. Tanto la competencia como la actuación son articulaciones del Espacio Tópico. El Lector se manifiesta a partir de la acción del Ver y Mirar un Espacio.

El espacio Tópico, es el lugar donde el Lector adquiere las competencias que le permiten reconocer y distinguir los espacios.

El tópico como localización espacio-temporal tiene que ver con una "memoria semántica" que permite una acción (Hacer) cognoscitiva por parte del Lector. Esta acción se refiere a la actuación de l Lector como un Hacer-Mirar, que se refiere a dos tipos de acción:

a) *Adquisición de los valores modales*, adquirir la competencia de un *saber ver* perceptivo que supone *saber mirar, aprender a mirar*, etc. Pero también, saber reconocer la persuasión, la manipulación, el tipo de perspectiva visual.

b) *La adquisición de valores descriptivos*, que se refiere a los valores subjetivos como el placer de mirar, de reconocer, recordar imágenes, etc.

El tópico se debe estudiar principalmente como una representación de la espacio-temporalidad de la imagen. Esta representación ha de tener como punto de partida en el concepto de movimiento (la imagen es un movimiento del espacio y del tiempo) definible a partir de la bidireccionalidad de ese movimiento.

El tópico sirve para conocer y dar a conocer, al contrario del estereotipo que funciona como código de reconocimiento redundante y vacío de contenido.

### **Tópico y movimiento**

El tópico designa el recorrido o movimiento de un tipo de actantes que se van desde el Destinador hasta el Destinatario. Por ello, designa también los espacios y los tiempos tanto de origen como de destino.

### **Tópicos del espacio y del tiempo**

Existen dos procedimientos de topicalización del lugar focalizado por el Lector:

a) *Localización Espacial*, se define como una visualización de un número de categorías semántica y de referencias que permitan al Lector situarlos espacialmente.

b) *Localización Temporal*, que se refiere a la construcción de un sistema de referencias que se hallan inscritas *en la imagen* y que permiten situarla en un contexto temporal preciso como un discurso fechado.

## La Ruptura Temporal en el Filme, la Fotografía y la Televisión

Nivel de la sustancia de la expresión.

CINE	FOTOGRAFÍA	TELEVISIÓN
Plano acelerado	Foto nocturna con impresiones de las huellas de los objetos luminosos	La "vuelta atrás" en la repetición en moviola
Plano en cámara lenta	Foto "movida"	La repetición de la secuencia en moviola
Detención del fotograma	Foto fija de la prensa	Transparencias y cromakey (mapas y fotos de archivo)
Elipsis temporal	Fotonovela	Resúmenes de programas o de informaciones ya presentadas

## IV LA INFORMACIÓN PULSIONAL EN LOS TEXTOS CULTURALES

Los procedimientos de lectura de un texto cultural nos permiten aprehender sólo ciertos conjuntos o sub-conjuntos significantes que podemos poner en correlación con los mundos posibles que existen en nuestra memoria. Y en relación a la lectura de la imagen, específicamente, hemos establecido que dichas cadenas significantes no vehiculizan información de manera aislada o independiente, sino que lo hacen a través de la interrelación de unas con otras.

Por eso, dada la cantidad de códigos implicados en el texto visual, la lectura del mismo es bastante compleja. El mensaje entrega información por varias vías, sólo en términos de contenido y forma de la materialidad signifiante.

En este capítulo plantearemos que, contrariamente a lo que se pensaba hasta hace poco tiempo, los textos culturales no transmiten únicamente contenidos; también expresan energía, pulsiones que están relacionadas con nuestros mundos posibles energéticos o, si se quiere, inconscientes.

### 4.1. El texto como trazas de energía

Desde sus inicios, tanto la teoría de la cultura como la del lenguaje operaba sólo operaban con contenidos. La lingüística contemporánea, por ejemplo, pensará que los significantes son sólo distintivos, incapaces de transmitir sentido por sí mismos, en cuanto materialidad (fonemas o grafemas). De allí la doble articulación del lenguaje planteada por **Martinet** (1965), donde la puesta en correlación de sonidos o letras con un significado, para luego interrelacionar los signos, era condición indispensable para dar sentido. Una secuencia de sonidos sin un correlato semántico no tenía sentido, ni siquiera por lo agradable -o desagradable, según- que pudiese ser al oído.

Este enfoque se alejaba significativamente de lo propuesto por la retórica clásica, que asignaba a los sonidos un valor semántico, sobre todo en los siglos XVIII y XIX. Para los literatos de la época, el nombre de un personaje era capaz de dejar entrever características de su personalidad.

Será **Jacques Lacan** -fundador de la Escuela Neo Freudiana de París- quien establezca las bases teóricas que den sustento a esta última concepción: es el signifiante el que rige al significado; el concepto importa tanto como la energía transmitida por el significado.

Los estudios de **Fonagy**<sup>32</sup> (1966-1970), **Kerbrat-Orecchioni**<sup>33</sup> (1977) y **Taylor y Taylor**<sup>34</sup> proporcionan una base para afirmar que, efectivamente, aún considerando diferencias culturales, los sujetos atribuyen ciertas características a sonidos determinados. Por ejemplo, correlacionando la forma de funcionamiento del cuerpo cuando articulamos los sonidos a una información concreta: cuando pronunciamos la *i*, la columna de aire es muy delgada; por una operación metonímica, la relacionamos a objetos pequeños o delgados.

Si bien puede ser discutible el hecho de que se asocien las circunstancias articulatorias a sentidos constituidos vía metáfora o metonimia (porque, además, hay que recordar que es la interrelación de sonidos lo que vehiculiza información), el resto de la hipótesis es más sólida.

<sup>32</sup> Citados por Rafael del Villar en *Publicidad Política y Semiótica*, 1994, aún sin publicar.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

Estudiando las emisiones pre-lingüísticas de niños de 4 a 13 meses, **Julia Kristeva**<sup>35</sup> (1977) detectó que éstas siempre estaban ligadas a un estado de carencia (hambre, frío, sed, etc.); en un principio, ligadas a la búsqueda del restablecimiento del equilibrio físico vía catarsis y luego, mediante la sublimación de la energía. En todos los casos, la emisión comprometía a todo el cuerpo, provocando condensación y expansión de la energía corporal. Más tarde, la investigadora francesa ligó estos resultados con la estructura de un texto poético, descubriendo una relación entre los ritmos con las emisiones analizadas.

Los autores precedentes trabajaron, fundamentalmente, con el texto lingüístico. Pero el mismo mecanismo existe en la información visual y audiovisual: **Lyotard** en la pintura, **Dondis** en la gráfica, y **Metz** en el cine ligarán los significantes de cada una de estas prácticas a la información pulsional.

Con ello, podemos afirmar que los textos pertenecientes a cualquier práctica cultural también transmiten información pulsional, referida a la contracción / expansión de nuestra energía corporal: ciertos significantes nos hacen condensar energía (tensión), mientras que otros nos impelen a descargarla (desplazamiento). Y no se trata de que ellos estén asociados a conceptos cercanos a la tensión o a la relajación: se trata de información que reenvía a trazas energéticas, a una forma de funcionamiento corporal no semantizada, que es transmitida por la totalidad del texto, tal como ocurre en el caso de los contenidos, brindados por la estructura global.

Ambas informaciones -pulsional y de contenido- son paralelas: pueden retroalimentarse, contradecirse o funcionar de manera independiente.

#### 4.2. ¿Qué es la pulsión?

Para **Lacan** (1966), uno de los problemas fundamentales en el estudio del inconsciente es que éste sólo puede ser aprehendido a través de sus manifestaciones, las cuales aparecen ya censuradas por la consciencia. Por eso, la única manera de fijarlo es recurriendo al mito:

*"...el recién nacido, al cortársele el cordón umbilical, queda separado de una parte de él mismo, de allí su incompletitud, de allí la carencia. Carencia que es también, y por sobre todo, carencia del equilibrio homeostático que tenía cuando estaba en el vientre materno"*<sup>36</sup>

La carencia es, entonces, el vacío generado por la salida forzosa de ese estado de equilibrio perfecto: el vientre materno. Y la pulsión es la fuerza constante, de naturaleza biológica (y no psíquica) que nos impulsa a tratar de recuperar ese equilibrio perdido a través de la supresión de cualquier estado de tensión.

Pero como es imposible volver al vientre materno, esa fuerza se orienta hacia los objetivos concretos que la sociedad ha propuesto como substitutos de ese equilibrio. Es decir, se orienta hacia todo aquello que, en nuestra memoria pulsional, está inscrito como placentero. Tratamos de reproducir aquello que, según nuestro imaginario acústico, táctil, visual, etc., es bueno, placentero. Hay que señalar, eso sí, que según Lacan no es el goce lo que se recuerda, sino que la falta. Es eso lo que impulsa al sujeto a buscar la satisfacción que no siente.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> "Ecrits", Jacques Lacan, Editorial du Seuil, París, 1966.

"Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis", Jacques Lacan, Editorial du Seuil, París, 1973.

No obstante, esta búsqueda del equilibrio no siempre es funcional a las necesidades de reproducción del todo social. De hecho, según esta teoría la sociedad refluje la pulsión, desplazando el deseo. En otras palabras: la sociedad nos propone ciertos objetos de deseo, útiles a su perpetuación, como sustitutos de la carencia.

Es así como, al ir apprehendiéndose los modelos la diferenciación entre el mundo interior y el exterior, los modelos parentales, vamos estableciendo aquello que es agradable o desagradable, vamos construyendo nuestro **imaginario**.

Para Lacan, en el imaginario se constituirán los primeros objetos de la pulsión, representados por aquellos deseos que la sociedad nos ha propuesto como sustitutos del equilibrio original. En esta primera fase, los objetos no son simbolizados, no hay separación entre la cosa y el nombre: son sólo trazas de equilibrio energético.

Pero acceder a dichos objetos significa aprender a operar en el mundo, lo cual se logra mediante la introyección del modelo parental. Con ello, el sujeto accederá al orden **simbólico**, ya que será capaz de construir una imagen de sí mismo a partir del referente paterno -ya sea aceptándolo o negándolo-; de nombrar a los objetos de su deseo, aunque en realidad estos se alejen cada vez más de la necesidad original, que queda inscrita en el inconsciente como traza energética.

**Rafael del Villar**<sup>37</sup> concluye: "*Luego, la información pulsional no es de contenidos, sino de lo que Freud y Lacan llamarán Condensación Desplazamiento: trazas de contracción y trazas expansivas. Por lo tanto, los significantes del inconsciente reenvían a los movimientos del cuerpo*".

El cuerpo es, así, una de las instancias de inscripción del inconsciente.

Esta teoría, aunque consistente, no tenía un correlato empírico claro hasta las investigaciones de **Wilhelm Reich**<sup>38</sup> (1970), quien estableció la identificación de la pulsión con el placer. Utilizando un electroscopio, Reich detectó las variaciones de energía en la materia viviente; comprobó así la pertinencia de la condensación/desplazamiento planteados por Freud y retomados por Lacan, los cuales estaban íntimamente ligados al placer. O sea, los pulsión son los flujos de energía que tratan de restablecer el equilibrio energético (equivalencia entre condensación y desplazamiento) unido al placer, y que operan tanto a nivel físico como psíquico.

Nuevamente, estos flujos energéticos serían reorientados por la sociedad en función de sus propias necesidades colectivas. La pulsión es reprimida. No obstante, Reich no explica, más allá de razones filosóficas, por qué no podemos vivir en tensión o relajación constantes.

**Giles Deleuze** y \* **Guattari** buscarán explicaciones en la física; para ellos, *el inconsciente es la materia pura, cuyo principio de funcionamiento obedece a las leyes de la materia*, que son leyes físicas. El inconsciente es pura energía, la huella que ha dejado en la piques el conflicto entre nuestra propia búsqueda de equilibrio y las necesidades sociales, mientras que la pulsión es la búsqueda de su superación. Pero si esto es así, es porque ante todo somos materia, y como tal, estamos regidos por ciertas leyes físicas: las de la contracción y desplazamiento consiguiente, las de la descarga como consecuencia de la acumulación de energía. La sociedad, por su parte, trata de canalizar esa energía en función de sí misma, producto de lo cual nace el desequilibrio que origina la pulsión, la cual trata de permitir a la energía fluir fuera de los espacios socialmente asignados.

<sup>37</sup> Rafael del Villar, *Publicidad Política y Semiótica*, 1994, aún sin publicar.

<sup>38</sup> Citado por Rafael del Villar en *Publicidad Política y Semiótica*.

Así, el origen de esta última no estaría en el mito del vientre materno, sino en las leyes físicas.

Los estudios de **Fritoj Capra**<sup>39</sup> (1984) sobre el comportamiento de la materia, realizados sobre la base de los hallazgos de la física cuántica, establecieron que las partículas que forman la materia -microscópicos paquetes de energía en constante movimiento- tienen un tipo de funcionamiento similar al que hemos descrito respecto de la energía pulsional:

- i) Es estable, busca un equilibrio simétrico basado en la equivalencia entre periodos de concentración y expansión de cargas energéticas, que son siempre equivalentes;
- ii) Todas las interacciones entre partículas son simétricas en relación al tiempo y los desplazamientos en el espacio (ocurren en todos los espacios); en una colisión de partículas, no importa la orientación espacial; y la carga total transportada por todas las partículas contenidas en una interacción permanece constante, y es simétrica.

O sea, la materia misma funciona sobre la base de la simetría, la cual tiende a restablecer en función de los polos tensión/expansión, que no son opuestos, sino ejes en la interacción de las partículas.

**Rafael del Villar**<sup>40</sup> dirá:

*“Tensión/expansión es un comportamiento de la energía, tal como lo demuestran la teoría cuántica: patrones cíclicos de ida y vuelta, de expansión y contracción, de creación y destrucción de partículas y anti-partículas. Y dicho comportamiento es el que establece los polos de la simetría buscada. La tensión reenvía a la necesidad de expansión, la expansión busca al final su tensión para volver a expandirse. La teoría cuántica se aproxima a Lacan, al diagnóstico experimental de la pulsión de Reich, al Ying y el Yang estudiados por Fritoj Capra: el Yang es fuerte, es tensión; el Ying tranquilidad, expansión.”*

Hay, entonces, una cierta similitud entre estos tres órdenes de cosas: la física cuántica, los estudios lacanianos apoyados por la experimentación de Reich y el principio organizador del Tao chino.

Éste último es especialmente relevante, ya que abre la posibilidad de extrapolar algunas leyes cuánticas a la cultura, cuestión que ha sido muy discutida por los físicos, que consideran que no es posible atribuir algunos rasgos del comportamiento de las partículas a fenómenos de otra índole, como el funcionamiento de la psiques y el cuerpo humanos. El paso de mediación físico entre los fenómenos micro y macro está en la comprobación indirecta, que Capra intenta encontrar en el estudio de la cultura china que, aunque radicalmente distinta a la occidental, funciona bajo los mismos principios de tensión y expansión, y de represión de los flujos por parte de la colectividad.

¿Cómo puede explicarse esta coincidencia entre dos sistemas culturales tan distintos? Ambas buscan el equilibrio, sólo que por caminos diferentes: en la cultura china, esto se hace mediante la búsqueda de la armonía interior y de la anulación de la idea de sujeto en aras del concepto de colectividad; en la judeo-cristiana, mediante el desplazamiento del deseo o carencia original hacia objetos socialmente útiles. En los dos casos, se trata de restablecer el equilibrio, lo cual implicaría que algunos principios de la física sí son aplicables a la cultura.

<sup>39</sup> *El Tao de la física*, Fritoj Capra. Editorial Luis Cárcamo. Madrid, 1985.

*El Punto Crucial*, Fritoj Capra. Editorial Taurus. Madrid, 1986. Citado por Rafael del Villar en *Publicidad Política y Semiótica*.

<sup>40</sup> Op.cit

Lo mismo puede decirse respecto de las investigaciones de Reich: las variaciones producto de estados psíquicos tienen la misma manifestación energética que fenómenos cuánticos; el equilibrio, en este caso, significa un estado placentero.

Las concepciones precedentes no invalidan el trabajo de Lacan, sino que abren otros caminos para entenderlo. Así, el inconsciente no es otra cosa que las huellas que han dejado en nuestra memoria las situaciones de equilibrio, de placer, las que constituyen el imaginario -lugar de predominio de las trazas energéticas- que quedará oculto, existiendo tras la apariencia del proceso secundario, en el simbólico.

En éste, en tanto, predominan los contenidos expresables lingüística o visualmente, ya que el objeto de deseo ha sido desplazado y nombrado. Ambas instancias, en todo caso, coexisten y se retroalimentan.

#### 4.3 El funcionamiento de la pulsión en el texto cultural

Queda así establecido que el texto cultural transmite tanto información de contenido como pulsional. Pero, ¿cómo funciona en el contexto de un mensaje específico?

La información de contenido podemos situarla en dos niveles:

a) A nivel de sustancia, los contenidos pueden ser definidos como fantasmas, satisfacción alucinatoria del deseo. El fantasma imaginario se refiere a los objetos que han sido propuestos al sujeto como sustituto de la carencia, pero son sólo trazas energéticas, no simbolizadas aún. Suscita lo que autores como Cristian Metz, Jacques Aumont y Michel Marie llaman **Identificación Primaria**: la que el lector hace con el contenido plástico de la imagen, poniéndolo en correlato con sus propias huellas, que no puede verbalizar o asociar a un objeto de deseo definido.

El fantasma simbólico, en tanto, es el imaginario simbolizado a través de la introyección del modelo parental, y con ello el reconocimiento o rechazo de los modos de reproducción social. De esto se deriva la represión del deseo de reintegro al equilibrio original y su sustitución por objetos sociales que son nombrados, transformados en símbolos.

El fantasma simbólico implica la identificación con roles, con percepciones que tenemos acerca de nuestra propia identidad. Y suscita la **Identificación Secundaria**, estudiada por Christian Metz (1977) y Jacques Aumont (1983) la identificación con los contenidos simbólicos del texto que interpretamos, con roles narrativos. La cual sólo es posible cuando hemos correlacionado nuestro propio simbólico con los contenidos simbólicos específicos (roles y atributos de esos roles) del texto.

Por eso, la identificación secundaria nunca es estable, ya que la introyección del modelo parental se hace en el contexto de una carencia. por un lado, los padres son los que proporcionan la operatoria necesaria para funcionar en el mundo y acceder a los objetos de deseo; pero por lo mismo, son los represores de la pulsión. Esta ambivalencia se ve reflejada en la identificación con los roles narrativos y es por eso que, frente a un mismo texto, en unas ocasiones nos identificamos con un personaje... y en otras, con otro totalmente distinto.

b) A nivel de forma (es decir, de cómo se manifiestan los contenidos) Metz (1977) señala que ninguno de los conceptos mencionados es asimilable a los ejes sintagma/paradigma. Nada tiene que ver con condensación/desplazamiento, que son formas de expresión de la información energética: en un texto pueden predominar lo asociativo, que no necesariamente ha de

corresponderse con la condensación, pues podría tratarse del paso de unas sobreimpresiones a otras, que desplacen la energía pulsional inconsciente.

Lo mismo sucede en cuanto a proceso primario (predominancia de la energía pulsional inconsciente)/ proceso secundario (canalización de los flujos energéticos por parte de la sociedad y emergencia del simbólico). Éstos, más bien, se relacionan con los ejes metáfora/metonimia, entendidas como una forma de manifestación de los contenidos del texto mediante una referencia a la realidad en cuanto verosímil cultural. Un texto es metonímico cuando reproduce en encadenamiento de la realidad tal como es creíble culturalmente, y es metafórico al sustituir el encadenamiento de lo "real" -o un subconjunto de la realidad- por otro.

Son la metáfora y la metonimia las que expresan los contenidos del texto que somos capaces de poner en correlación con nuestro imaginario, real o simbólico. Son también las que permiten la identificación con el texto, en tanto expresan un encadenamiento de lo real similar al del propio imaginario real (identificación secundaria) o simbolizado (identificación secundaria) en el caso de la metonimia, en la metáfora, se produce cuando los significantes sustitutos del verosímil cultural sustituyen también los significantes del propio imaginario real o simbolizado.

Así, metáfora y metonimia son formas de manifestaciones de los Fantasmas imaginarios y simbólicos, que a su vez son expresión de contenidos que están en el sujeto, en sus mundos posibles, en el texto, y que se correlacionan en la lectura.

2. Respecto de la expresión concreta de la energía pulsional, ésta operan en dos vías.

2.a) Predominancia de paradigma/predominancia de sintagma: constituyen dos tipos de funcionamiento textual, formas polares de generación de un texto que nos hablan de la forma de funcionamiento del sujeto generador.

2.b) Como procesos de condensación/desplazamiento de los flujos energéticos.

Ambos tipos de información se reconocen al ponerse en correlación con los mundos posibles semánticos y pulsionales. Sin embargo, aunque hasta ahora hemos descrito el proceso presuponiendo para fines analíticos una cierta estabilidad de pulsionalidad y de sentido, no siempre es así. De hecho, en ambos aspectos siempre hay una dualidad potencial, una inestabilidad virtual.

#### 4.4. La teoría de las catástrofes

Antes de las investigaciones de **Petitot-Cocorda** (1985) se pensaba que la estabilidad era la regla de funcionamiento del texto cultural y la no estabilidad, la excepción. Sin embargo, hemos visto lo contrario: el fantasma imaginario no es coherente ni simbolizable, mientras el simbólico es ambivalente por su propio modo de constitución (la introyección de los modelos parentales).

La lectura, entonces, será siempre **catastrófica**. O sea: suponiendo un sistema estable donde predomine un término versus su opuesto, puede ocurrir que la excesiva predominancia de ese elemento sature el sistema, produciendo la predominancia de su inverso.

El concepto de catástrofe es definido así por **Petitot-Cocorda**<sup>41</sup>: "*sea  $S$  el sistema para el valor  $G$  de control, encontrándose  $Sg$  en el estado estable. Al hacer variar el control  $G$  en forma continua, puede suceder que para ciertos valores de ese control, una variación mínima que sea, haga saltar bruscamente el sistema de un estado a otro. Se dice que el sistema ha sufrido una catástrofe.*"

<sup>41</sup> *Morphogénèse du Sens*, Petitot-Cocorda, Editorial Puf, Paris, 1985. Op. cit.

A la catástrofe más elemental la denominaremos C.U.S.P. No es el único tipo, pues también existe la catástrofe concreta, producida cuando dos elementos opuestos son igualmente predominantes. El sujeto, en un momento dado, debe tomar una decisión, pero en el incremento de su preferencia por una opción llegará a un punto límite en cual girará en 180 grados y optará por el otro elemento. Se trata de una catástrofe de bifurcación, producida en el estrato de conflicto a través de la dualidad de sub-conjuntos implicados.

Estos tipos de catástrofe pueden estar referidas a los actantes o roles narrativos y los atributos específicos ligados ellos; o bien puede ser una *catástrofe de contenido*, no ligada a un rol concreto, sino que -dentro de la estructura del texto- se priorizan algunos aspectos del contenido; sin embargo, en su desarrollo de palabras "equivocas" (llamadas *palabras-banil*, por su marcada pluralidad de sentido) que provocan un desplazamiento hacia el inverso. Petitot-Cocorda<sup>42</sup> (1985) dirá:

*"Las estructuras oposicionales catastróficas, en la medida en que están gobernadas por catástrofes, son estructuradas incompletamente: agujereadas por lugares cuya ocupación es contradictoria y que tienen por función integrar un imaginario".*

Así, tanto la información pulsional como la semántica implican condiciones de estabilidad y de inestabilidad de funcionamiento; ambas, también, están condicionadas por la forma de vehiculización o soporte específico de la información.

Sobre este punto -la forma de funcionamiento del texto-, existen dos problemáticas:

i) La inteligibilización el inconsciente del sujeto generador del texto, lo cual implica buscar una sola interpretación de lo que vehiculiza pulsional y semánticamente la cadena significante.

ii) La inteligibilización las lecturas posibles del texto, los caminos de sentido semántico y pulsional que él suscita. Lejos de buscar un sólo sentido, se analizan los significantes tratando de ver cómo pueden ordenarse de múltiples modos, según los mundos posibles de los lectores, que tomarán en cuenta algunos significantes, ignorando otros, ligándolos de un modo que les permita formular una macroproposición que exprese el sentido del texto. A este respecto, cabe recordar que no hay tantos sentidos como lectores, pues el propio texto pone un marco interpretativo.

Y es que al leer un mensaje visual recibimos una multiplicidad de estímulos que no podemos captar ni retener en su totalidad. Retenemos aquello que logramos reconocer, correlacionándolo con nuestros mundos posibles semánticos y pulsionales. Por lo tanto, no se trata de una relación del tipo estímulo-respuesta; por ello, tampoco es posible establecer una especie de diccionario de significantes y sus correlatos semánticos y/o pulsionales. El análisis debe hacerse caso a caso.

No obstante, sí es posible plantear algunas líneas generales:

i) De acuerdo a lo planteado por la psicología de la percepción, nuestros ojos están constantemente enfocando y desenfocando, a través de la fovea, para adaptar la visión a las distancias de los objetos que nos rodean. Esto significa que, al mirar de cerca un objeto, tensamos la fovea, lo cual implica una condensación energética provocada por la tensión fisiológica. Luego, si en el texto aparece una gradiente que se desplaza, asociaremos tensión ---- expansión, siempre que nuestros mundos posibles y la situación comunicativa nos permitan "activar" esos significantes.

---

<sup>42</sup> Ibid.

ii) Debido al modo de lectura de la cultura occidental -de izquierda a derecha- la tensión producida al enfocar deberá reenviar hacia una expansión visual hacia la izquierda para producir el equilibrio energético homeostático.

En este marco, analizaremos la práctica fotográfica, para intentar situar allí los límites y forma de funcionamiento de la información semántico-pulsional.

#### 4.4. El texto fotográfico

Los códigos del texto fotográfico, por sí mismos, sólo vehiculizan información de sentido. La información pulsional la transmiten en la articulación con los otros códigos. es el caso de encuadres, angulaciones de toma y planos, de naturaleza eminentemente semántica.

Por separado (suponiendo, para fines analíticos, que fuera posible su funcionamiento independiente), los códigos de **encuadre**, **angulaciones de toma** y **planos** no vehiculizan información pulsional. Pero sí lo hacen cuando se ligan a los códigos narrativo y cromático.

El **código narrativo**, como vimos, se refiere a la puesta en escena fotográfica que, claramente vehiculiza información semántica. Pero también hay allí información pulsional, ya que la disposición de los objetos registrados puede remitir a condensación o expansión energética.

El **código cromático** vehiculiza información de sentido y también pulsional. Esto último, a través de los valores de contraste: los contrastes marcados reenvían a tensión, mientras que las gradaciones pueden estar asociadas a expansión energética, al igual que las variaciones de luz.

## V ASPECTOS TÉCNICOS DE LA ILUMINACIÓN EN FOTOGRAFÍA

La palabra fotografía (del griego *pōs* o *photos*, luz, y *gráphein*, grabar o representar) significa "dibujar con luz": una expresión que engloba la naturaleza tanto óptico-químico-mecánica de la práctica fotográfica como su capacidad significativa. Y es que la cámara no es más que un mecanismo que -por un lado- produce una imagen nítida a partir de la luz reflejada por un sujeto, mientras por otro permite que esa luz incida por un instante sobre el material sensible (la película), provocando una reacción química que forma la imagen.

Para que se forme la imagen, la luz debe pasar a través de un pequeño orificio a una cámara oscura, y proyectarse sobre una pantalla; éste es el principio sobre el cual se basa la construcción de la "caja negra"... y también el de las cámaras modernas, aunque estas últimas poseen, en lugar de un simple orificio, un **objetivo** con distintas aberturas o diafragmas, el cual cuenta con un **obturador** que permite la entrada de la luz en fracciones de tiempo controlables.

El objetivo está dotado también de lentes que reúnen y concentran la luz, formando una imagen nítida y clara. Después de recoger los rayos de luz emitidos desde cada uno de los distintos puntos del sujeto, la lente los hace pasar a través de determinados ángulos para converger de nuevo, en forma de puntos, sobre la película situada detrás del objetivo, en el **plano focal**. Reproducen, así, la imagen del sujeto, pero invertida.

La intensidad con que cada uno de estos diminutos puntos de luz incide sobre el material sensible es diferente, ya que ellos reproducen la estructura de refracción luminosa del sujeto; por lo tanto, la huella que provoquen también lo será.

Y es que, cuando se abre el obturador, la luz del sujeto empieza a actuar sobre la emulsión de cristales de haluro de plata que recubre la película, provocando un cambio químico -la formación de granos microscópicos de plata metálica- que las hace ennegrecer rápidamente. Cuanta más luz incida sobre la película, más cristales resultarán afectados.

Para que este proceso sea visible al ojo humano, la película debe ser sometida a un nuevo tratamiento químico, el revelado, que devela la imagen formada por la plata ennegrecida, que puede ser positivada para obtener una representación del sujeto original.

Esta explicación básica del proceso fotográfico señala la importancia de la luz como factor constitutivo. Sin embargo, la imagen finalmente obtenida no sólo depende de la intensidad de los rayos luminosos que lleguen a la película, o de la sensibilidad de ésta. Por el contrario, hay muchos otros factores que inciden en la fotografía, tanto en el plano técnico como en el semántico.

En esta parte del presente trabajo nos centraremos en los aspectos técnicos del manejo de la luz, ya situada como código fotográfico.

### 5. 1. Luz, cámara...

Decíamos que la luz es el principio constitutivo de la fotografía. En las líneas precedentes, dimos una rápida mirada al proceso de formación de la imagen; en las que siguen, haremos lo propio con los dispositivos mecánicos que permiten regular la cantidad de luz que incide sobre la película.

En todas las cámaras, esta función la cumplen dos mecanismos:

- i) **La abertura del diafragma**, expresada en "números f", que en una secuencia normal van del f/1, f/1.4, f/2, f/2.8, f/4, f/5.6, f/8, f/11, f/16 al f/22. Las cámaras más sofisticadas pueden llegar al f/64.

Cada uno de estos valores indica un diámetro de abertura del diafragma fotográfico, respecto del cual son inversamente proporcionales los valores pequeños (f/2, por ejemplo) indican aberturas grandes, mientras que los números más grandes (f/8 u 11) indican aberturas más pequeñas.

Y también, cada uno de ellos indica que se ha reducido al doble, o reducido a la mitad, la cantidad de luz que entra por el diafragma: así, f/1.4 permite la entrada del doble de luz que le número siguiente, f/1.

Otra función importante del diafragma es la de determinar la **profundidad de campo**, o sea, la zona nítida que se extiende desde el elemento enfocado más próximo hasta el más alejado. Las aberturas pequeñas producen mayor profundidad de campo que las mayores

- ii) **El tiempo de exposición**, determinado por la velocidad de obturación, expresada en fracciones de segundo, durante las cuales el obturador permanecerá abierto para permitir el paso de la luz hasta la película.

En el dial de velocidades de la cámara, estas velocidades -1/30 de segundo, 1/60 de segundo, etc.- aparecen señaladas por el denominador de la fracción: por ejemplo, 125 corresponde a 1/125 de segundo. Por lo tanto, cuanto mayor sea el número, menor será el lapso de exposición. Al igual que en el caso del diafragma, el paso de un punto a otro (por ejemplo, de una velocidad de 60 a una de 125) significar reducir a la mitad el tiempo de exposición.

La velocidad de obturación determina, también, la nitidez de la imagen, ya que puede registrar la trayectoria de un cuerpo en movimiento (en cuyo caso éste aparecerá borroso), o bien "congelarlo" usando una alta velocidad de obturación.

La correlación de ambos elementos, sumada a la sensibilidad de la película, permiten obtener el valor de exposición más apropiado. Un mismo valor puede obtenerse mediante distintas combinaciones de velocidad-diafragma: la cantidad de luz que pasa por un obturador abierto a f/16 durante 1/125 de segundo es equivalente a la obtenida con f/11 y 1/500 de segundo, o con f/8 y 1/1000 de segundo.

La decisión sobre cuál combinación utilizar se basa en los otros factores determinados por velocidad y abertura de diafragma, o sea, profundidad de campo y registro del movimiento.

La elección de un valor incorrecto da origen a:

- i) **Subexposición**: la luz que llegó a la película fue insuficiente. Las altas luces pierden brillantez, y las sombras, detalle.
- ii) **Sobreexposición**: demasiada luz en la película, lo que hace que los detalles de las zonas brillantes se pierden, mientras que las sombras quedan demasiado claras y detalladas.

Todo esto no explica el resultando final que podemos observar sobre el papel. Tan sólo en términos de iluminación, los factores importantes son muchos, ya que las cualidades de nuestra materia prima -la luz- afectan el registro de la imagen de múltiples formas.

## 5.2. La luz visible

Podemos definir a la luz como una forma de radiación electromagnética (pues, para efectos de este trabajo, no consideraremos la teoría cospulsular); una onda que viaja -siempre en línea recta- a una velocidad de trescientos mil kilómetros por segundo.

Cualquier fuente luminosa tiene cierta preponderancia de longitudes de onda, que le dan a la luz producida un color particular. La longitud de onda se mide en **Anstron** ( $\text{\AA}$ ), equivalentes a la  $10/1.000.000$  parte de un milímetro. Nuestros ojos sólo pueden percibir la luz que tiene entre 4.000 y 7.200  $\text{\AA}$ ; sobre o bajo ese rango, nos resulta invisible, como ocurre en el caso de los rayos infrarrojos o los ultravioleta.

Así, cada uno de los colores que podemos ver tiene una longitud de onda determinada: por ejemplo, la del violeta oscila entre los 4.000 y los 4.500  $\text{\AA}$ ; la del azul, entre 4.000 y 5.000; el verde, de 5.000 a 5.600  $\text{\AA}$ ; la del amarillo, entre 5.600 y 5.900; la del anaranjado, entre 5.900 y 6.400, en tanto la longitud de onda del rojo puede ir desde 6.400 a 7.200  $\text{\AA}$ .

Y es que el color de los cuerpos no es más que su capacidad para reflejar determinadas longitudes de onda. No existe como unidad física independiente. Como la luz blanca está compuesta por todos los colores, los cuerpos que la reflejan sólo lo hacen en parte, absorbiendo algunos rayos y reflejando otros.

Decimos que un rayo luminoso se refleja si *al incidir sobre una superficie que separa dos medios, retorna al medio de procedencia*.

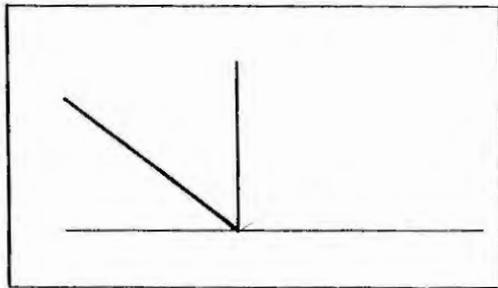


Figura nº 1

Existen dos tipos de reflexión:

- i) **Reflexión irregular o difusa**, se produce cuando un rayo de luz incide sobre una superficie irregular, dispersándose;
- ii) **Reflexión regular o especular**, se produce cuando un rayo luminoso incide sobre una superficie pulimentada. En este caso, se cumplen dos leyes:
  - a) el rayo incidente, el rayo reflejado y la normal están en un mismo plano;
  - b) el ángulo de incidencia es igual al de reflexión.

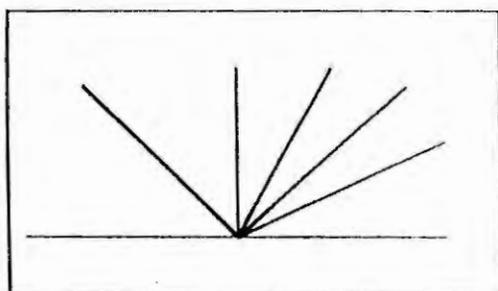


Figura nº 2: reflexión irregular

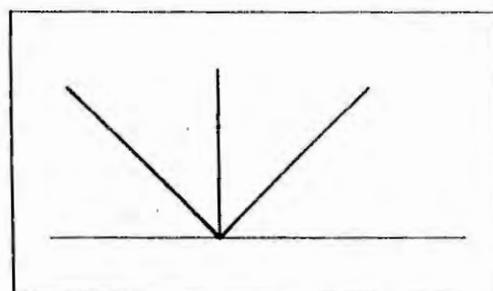


Figura nº 3: reflexión regular

Las distintas superficies sobre las cuales incide la luz tienen diferentes capacidades para reflejarla. Los espejos y otras superficies pulidas lo hacen en su totalidad -razón por la cual no percibimos color-, en tanto las superficies opacas y/o rugosas la absorben casi por completo. Así:

- |                    |  |
|--------------------|--|
| • Yeso blanco      | refleja un 90 % de la luz que recibe         |
| • Papel secante    | refleja un 80 % de la luz que recibe         |
| • Papel blanco     | refleja entre 60 y 80 % de la luz que recibe |
| • Terciopelo negro | refleja un 0,3 % de la luz que recibe        |
| • Pintura negra    | refleja un 3 % de la luz que recibe          |
|                    | sobre madera                                 |

El concepto de **refracción** se refiere, en cambio, al paso de la luz de un medio de cierta densidad a otro de densidad distinta, y se produce cuando ella incide sobre superficies transparentes, como el vidrio o el agua, siempre que ello ocurra en un ángulo mayor o menor que 90 grados. Esto es lo que ocurre cuando hacemos pasar un rayo de luz a través de un prisma... y también en la formación del arcoiris.

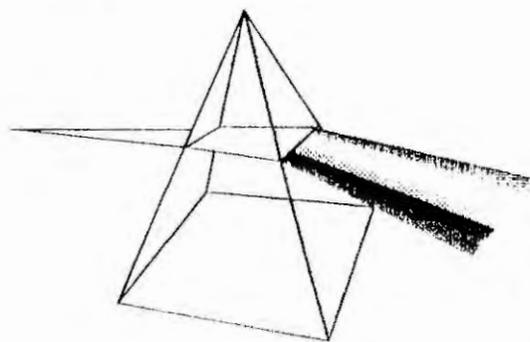


Figura nº 4: paso de luz blanca a través de un prisma

De estas propiedades de la luz se derivan tres atributos esenciales en fotografía, que son:

### 5.2.1. Temperatura de color

El sol, una vela y una brasa producen luz al irradiar calor. Sin embargo, el color de la luz que cada uno de ellos irradia es diferente, ya que la temperatura en la cual se encuentran en

estado de ignición -y, por lo tanto, produciendo luz- también lo es. Como consecuencia, cada fuente irradia una mezcla distinta de longitudes de onda, lo que produce sustanciales efectos sobre los colores de los objetos iluminados; efectos que son particularmente notorios en el caso de las fotografías en color, pues las películas están equilibradas para dar precisión en los colores con una luz formada por una determinada mezcla de longitudes de onda: usualmente, la de la luz del mediodía, cuando la iluminación proviene mayoritariamente de la luz blanca del sol directo.

Nuestros ojos no tienen la capacidad de captar adecuadamente los cambios cromáticos producidos en los cuerpos al reflejar la luz, pero las emulsiones fotográficas son altamente sensibles a ellos. Si la luz utilizada en la fotografía tiene una longitud de onda muy diferente de la luz día, la película registrará el color dominante de esa fuente de iluminación, el cual quedará plasmado en la imagen. Esto es lo que se llama **dominante de color**: por ejemplo, reflejos anaranjados en la piel humana, producidos por la luz de tungsteno en películas equilibradas para luz solar.

En el caso de la fotografía en blanco y negro, la dominante se traduce a la escala de grises.

Por esta razón, las fuentes de iluminación han sido clasificadas según su **temperatura de color**, expresada en **grados Kelvin (K°)**: se toma como base de la escala la temperatura que un objeto calentado, como una barra de metal, cambiará de color desde el rojo hasta el azul vivo - pasando por el amarillo y el blanco- al ir aumentando su temperatura. Este índice, en todo caso, se refiere al color de la luz producida, y no a la temperatura física de la fuente. Por ello, la luz diurna puede tener una mayor temperatura de color en un día nublado que en uno soleado, porque es más azul, ya que a las longitudes de onda corta (azules) les es más fácil atravesar la capa nubosa.

Para efectos fotográficos, nos conciernen las cualidades luminosas de las fuentes de luz natural y artificial, ya que la primera varía mucho según la posición del sol y las condiciones climáticas, mientras la segunda depende del tipo de fuente de energía luminosa.

La luz de las velas, por ejemplo, en ausencia de otro tipo de iluminación produce una fuerte dominante que va desde el rojo al amarillo (2.000 K°). La de las ampollitas tiene una temperatura mayor y es más amarilla, produciendo dominante anaranjado suave; no obstante, su temperatura también se ve afectada por el desgaste de la fuente, que -como en toda fuente luminosa incandescente- es producido por la fatiga de los filamentos de tungsteno, los cuales al ir perdiendo su capacidad de emisión electrónica van alterando la respuesta cromática.

La luz del sol del amanecer o el atardecer, en cambio, es más roja ya que, al tener que recorrer una distancia mayor desde la atmósfera, muchas longitudes de onda corta son absorbidas, permitiendo predominar a las más largas (rojas)

En el medio de la escala Kelvin se sitúan la luz del mediodía y la del *flash* electrónico, que no producen dominante de color, pues la mayoría de las películas están equilibradas para este tipo de luz (5.500 K°).

En el extremo superior de la escala encontramos la luz de un día brumoso o muy nublado y la de las sombras producidas en un día despejado, causante de dominante azul.

La **luz fluorescente** es un caso especial: no pertenece a la escala de temperatura de color, ya que no es una fuente de luz que se queme. Y aunque parecen blancas a simple vista, producen dominantes que pueden ser rojas, amarillas o verdes. El resultado de usar este tipo de luz con película-luz día es, normalmente, bastante impredecible.

## 5.2.2 Control de la temperatura de color

Hoy disponemos de emulsiones especiales para cada tipo de fuente luminosa, incluidos los tubos fluorescentes. Y aunque esta es la solución óptima para regular la temperatura de color, también es posible adaptar la gradación Kelvin de las fuentes luminosas incandescentes al equilibrio de las películas daylight.

Para lograrlo es necesario usar **filtros conversores**, ya sea sobre el objetivo de la cámara, o bien en la propia fuente. Los filtros más conocidos son los de la serie 80: 80 A (azul denso) y 80 B (azul).

No obstante, el uso de estos filtros producen una considerable pérdida de sensibilidad en la película, pues reducen la capacidad lumínica del objetivo. Como muestra: si utilizamos una película de 100 ASA, con el filtro 80 B su sensibilidad real quedará reducida a sólo 32 ASA, y con el 80 A, la baja es aún mayor (25 ASA). Una pérdida que debe ser compensada adaptando los valores de la exposición (apertura de diafragma o velocidad).

Otra alternativa es usar el filtro en la fuente, foco o reflector, cubriéndolo con papel celofán azul; dos o tres capas elevarán la temperatura de color a un nivel aceptable. En todo caso, es necesario hacer una toma de prueba, para cerciorarse de que la temperatura de color lograda sea la correcta.

Como principio general, los filtros de color dejan pasar con mayor facilidad los rayos lumínicos que tienen una longitud de onda similar a la del color del filtro. Por eso, aclaran los tonos de los sujetos de coloración parecida, mientras que oscurecen los de coloración distinta (sobre todo los complementarios).

La corrección de las dominantes producidas por la luz fluorescente está a cargo de filtros especiales.

## 5.2.3 Dirección

La **dirección** de los rayos lumínicos resulta determinante en la constitución de la imagen. No es lo mismo hacer un retrato con la luz intensa, directa y perpendicular del mediodía, que hacer un contraluz al atardecer. Así, tenemos:

### i) **Luz difusa**

Es aquella que se produce cuando los rayos del sol atraviesan una superficie densa -como las nubes delgadas, neblina y/o gotas de lluvia-, refractándose y produciéndose un fenómeno de dispersión. La luz llega a la superficie terrestre en forma suave y uniforme (sin que por ello deje de distinguirse una dirección principal de la luz), produciendo una buena saturación cromática, reduciendo el contraste y las sombras. Esto, excepto en el caso de las formas más densas de humedad atmosférica, que destruyen cualquier apariencia de dirección de luz y eliminan las sombras.

Ciertos objetos, tales como muebles o edificios claros, nieve, masas de agua, arena, etc. actúan de un modo parecido, reflejando la luz y dispersándola en varias direcciones, aunque también aquí es posible distinguir una dirección principal. En estudio, este efecto se consigue utilizando aparatos reflectores.

### ii) **Luz frontal**

Cuando la luz incide de frente en el sujeto desde adelante y de espalda al fotógrafo, no produce sombras visibles desde la posición de la cámara. Por lo tanto, elimina el relieve. Desaparecen la perspectiva y la sensación de volumen. A cambio, revela las formas generales.

Este tipo de iluminación recibe también el nombre de **luz plana**, y en fotografía se usa fundamentalmente para tomas de objetos sin relieve como cuadros, estampados, etc.

iii) **Luz lateral**

Es aquella que incide sólo en uno de los costados del sujeto, dejando el otro en completa oscuridad. La luz lateral revela los volúmenes y texturas del lado iluminado, pero cuando es intensa produce sombras densas que ocultan los detalles.

Al difuminarse, en cambio, disminuye en intensidad, generando sombras alargadas que clarifican las formas de los objetos y sus relaciones espaciales.

iv) **Luz frontal lateral**

Ubicada a medio camino entre la frontalidad y la lateralidad, esta luz destaca con claridad tanto las formas generales como los detalles. Cuando es difusa, forma sombras suaves y sencillas, por lo cual es muy usada en retratos y en fotografía arquitectónica.

v) **Contraluz *Rim-light***

Se produce cuando la luz incide por la parte posterior del sujeto, de frente respecto al fotógrafo. El sujeto, así, se percibe como una masa oscura más o menos sólida -sin detalles- sobre un fondo claro. Desaparecen relieves y volúmenes, pero aparece un contorno iluminado que delimita la configuración del sujeto. Este contorno se denomina *Rim-light*, y para producirlo el sol debe estar bajo, ya sea al amanecer o a la hora del crepúsculo.

En este caso se debe tener especial cuidado de evitar que los rayos del sol lleguen directamente al lente, pues de hacerlo producirán velo en una parte del negativo. Esta es, precisamente, la tarea del parasol.

vi) **Semi - contraluz**

Es aquella dirección en la cual el sol está detrás del sujeto, hacia la derecha o la izquierda. No produce efectos tan marcados como el contraluz, por lo cual brinda mayor naturalidad, ya que revela algunos detalles de la zona iluminada.

Comparado con la luz lateral, el semi-contraluz ofrece similares valores de contraste, aunque la percepción de detalles es menor. En compensación, reduce la simetría de la imagen.

vi) **Luz cenital**

Cuando la luz llega desde arriba, incidiendo directamente sobre el sujeto, proyecta todas las sombras verticalmente hacia abajo. Cuanto más intensa, más marcadas serán las sombras.

vi) **Luz desde abajo**

La iluminación proveniente desde abajo del sujeto produce el efecto inverso: proyecta todas las sombras hacia arriba, con lo cual las partes salientes quedan brillantemente iluminadas en el lado inferior, quedando en sombra las superficies superiores. Este efecto nunca se observa en la naturaleza; por ello, la iluminación desde abajo provoca un efecto completamente artificial.

El ejemplo más familiar de este tipo de luz es el de las candilejas, en el teatro, donde es usada para crear atmósfera.

#### 5.2.4. Intensidad de la luz

La **intensidad** de las fuentes lumínicas es variable. En el caso de la luz artificial, depende del tipo de energía lumínica utilizada -ampolleta o foco de estudio, por ejemplo- y de la potencia que ésta posea. La luz natural es todavía más cambiante: varía con el paso de las horas, de un mes a otro (factores estacionales) y está, además, determinada por factores atmosféricos.

Por otra parte, la intensidad de la luz depende en gran parte de la forma en que ésta incida sobre el sujeto: cuanto más directa, más intensa. Si ha rebotado antes en otro objeto, éste absorberá una parte de la energía y reflejará el resto.

La intensidad de la luz, como su dirección, determina los valores de **contraste** -definido como la diferencia máxima entre las zonas más claras y más oscuras de la imagen, en relación a la escala de grises- y de **saturación cromática**. En fotografía, los colores saturados son aquellos que contienen uno o dos de los colores primarios de la luz (rojo, verde o azul), pero no los tres a la vez, ya que así se introduce un punto de gris. Es decir, mientras más equidistante del negro y del blanco se encuentre un color en relación a la escala de grises, más saturado será.

Ello, porque la intensidad de la luz produce distintos niveles de saturación cromática y efectos de sombra. Una luz demasiado intensa acercará los colores al blanco, mientras que una muy débil hará lo mismo en sentido inverso, o sea, hacia el negro.

Por su parte, los contrastes más fuertes se dan cuando el sol brilla sobre un cielo claro sin nubes ni superficies reflectoras que iluminen las partes en sombra; o cuando se utilizan, en estudio, focos muy potentes sin la intervención de ningún aparato reflector que difumine la luz.

Normalmente, las fotografías obtenidas con luz natural utilizan sólo en parte los rayos directos del sol, que son los responsables de los contrastes más acusados; la iluminación necesaria restante procede de los reflejos de las superficies próximas.

En el otro extremo, los días nublados o con niebla disminuyen al máximo los contrastes, ya que la luz ilumina las superficies de manera uniforme, produciendo una amplia gama de grises en el caso de la fotografía en blanco y negro, y numerosos matices en las tomas en color.

### 5.3 La calidad de la luz

El concepto de "calidad de la luz" se refiere, ante todo, a sus propiedades actínicas. En párrafos precedentes, al hablar de la longitud de onda de la luz, dijimos que nuestros ojos sólo pueden captar longitudes de onda lumínica entre los 4.000 y los 7.200 Å. La película, sin embargo, es capaz de registrar rayos con longitudes de onda fuera de ese rango.

El **actinismo** es el atributo que posee la luz de cambiar la naturaleza de los materiales expuestos a ella, es decir, de producir modificaciones de tipo químico. En fotografía, se dice que una luz es más actínica que otra cuando afecta la emulsión del negativo en mayor grado.

Los rayos del extremo azul-violeta del espectro se consideran las más actínicas, puesto que son los que más fuertemente impresionan la película. Por eso, cuando hay predominancia de este tipo de rayos, los tonos del cielo se reproducen en general satisfactoriamente; la luz que cae

sobre la escena es menos difusa de lo usual, y el detalle es más claro. En iguales condiciones de medición de luz, una fotografía captada en Valdivia tiene luz de mayor calidad -dado que es más actínica- que una tomada en Santiago.

## 5.4 El control de la luz

La intensidad de la luz reflejada por el mundo que nos rodea varía enormemente. En un día soleado, la intensidad lumínica puede ser varios cientos de veces superior en exteriores respecto del interior. Incluso dentro de una misma habitación, la diferencia entre unas áreas y otras -las que están cerca de una ventana y las más alejadas, a modo de ejemplo- puede ser muy grande. Y aunque nuestros ojos pueden acostumbrarse a estas variaciones con facilidad, la película no es tan dúctil: en la práctica, sólo puede registrar parte de la gama de tonos e intensidades luminosas que podemos ver. El fotómetro, entonces, indicará valores de exposición adecuados para la zona más importante del motivo, o hará una lectura promedio que haga posible que la película registre toda la imagen a costa de subexponer unas zonas y sobreexponer otras.

Las películas se distinguen por la gama de luminosidad que son capaces de registrar. Si nuestros ojos pueden distinguir diez niveles de luminosidad en un mismo motivo, la película sólo registrará cinco o seis. Por supuesto, esto depende de su velocidad o sensibilidad a las variaciones de luz, expresada en ISO (International Standard Organization) o ASA (American Standard Association), cuyas denominaciones numéricas son equivalentes. Mientras más rápida sea la película, es decir, mayor sea su número ASA o ISO, más sensibles son a las variaciones de luz.

Pero, ¿qué significa "la cantidad precisa"? A nuestro entender, éste es un valor subjetivo, determinado por los propósitos significantes de la imagen, por así decirlo. O, en otros términos, por las expectativas del sujeto productor y/o lector.

En las líneas bajo estas palabras, presentaremos algunos ejemplos que muestran cómo es posible controlar la luz en diversas circunstancias. No obstante, dado que este trabajo no pretende ser un manual, los siguientes deben tomarse como ejercicios de producción -dentro de una inmensa gama de posibilidades-, basados en la clasificación direccional de la luz de la sección 3.2.

### 5.4.1. Luz natural

En el interior, puertas y ventanas constituyen las principales fuentes luminosas. Estas últimas son particularmente versátiles, ya que -a diferencia de las primeras- se puede suavizar, tamizar o cambiar la dirección de la luz recurriendo a cortinas y persianas. La intensidad de la luz depende, entonces, de cuán directa o indirectamente (en el sentido de mediatizar su paso) la dejemos incidir sobre el objeto, y de los atributos del lugar donde se realiza la toma. Por ejemplo, la existencia de zonas en sombra que permitan mitigar una luz muy intensa, o superficies luminosas que reflejen los rayos luminosos demasiado directos o unidireccionales.

- i) **Siluetado:** el sujeto (u objeto) a fotografiar se coloca contra la fuente de luz, mientras que la cámara se sitúa frente a ella. La exposición, en este caso, debe calcularse para las altas luces, es decir, las zonas más brillantes de la imagen determinarán los valores de

abertura de diafragma y velocidad. Como resultado, el sujeto subexpuesto aparece como una figura oscura contra un fondo claro.

En este tipo de fotografía la luz potente dibuja siluetas oscuras, casi planas, si se calcula la exposición para el fondo. Cuando existe además de esa luz principal algo de iluminación frontal, directa o indirecta (que puede ser producida por el reflejo en una superficie reflectante) se pueden conservar algunos detalles de las formas silueteadas.

- ii) **Contraluz:** la cámara se ubica de frente a la fuente luminosa, en dirección oblicua respecto de ésta. El objeto, en tanto, se sitúa de frente a la cámara (quedando de semilado respecto de la fuente). Y para iluminar la zona en sombra, se coloca una superficie reflectante de ese lado, de modo que en ella también incidan los rayos de luz.

La exposición, en este caso, se calcula para la parte del sujeto que se desee registrar con detalle. Por lo tanto, las altas luces aparecerán subexpuestas y, por ello, menos brillantes y sin detalle. El sujeto, así, aparecerá rodeado por un halo lumínico.

- iii) **Iluminación lateral:** el sujeto se sitúa de medio lado respecto de la fuente luminosa, de modo que la luz incida sólo en uno de sus costados. La exposición, nuevamente, debe calcularse tomando una lectura cercana del centro de interés de la imagen.

Si se quiere disminuir en contraste entre las altas luces y las áreas en sombra, habrá que utilizar un reflector que ilumine estas últimas: cuanto más cerca de ellas esté, más suaves serán las sombras.

- iv) **Iluminación frontal:** el sujeto u objeto enfrenta la fuente de luz, quedando iluminado de manera uniforme y directa. Aquí, la aparición de texturas y/o volumen depende de la intensidad de la luz: cuanto mayor sea ésta, más plana será la imagen resultante. Pero como la iluminación es uniforme, la exposición puede calcularse con una lectura general.

En todos estos casos, los valores de contraste están condicionados a las características del ambiente. En habitaciones pequeñas y claras, el contraste de luz y sombra suele ser menos marcado, ya que la luz se refleja en las paredes y en el techo, iluminando la parte en sombra. En cambio, en recintos grandes o donde primen las superficies oscuras o poco reflectantes (alfombras, por ejemplo), la diferencia de intensidad lumínica entre zonas claras y oscuras puede ser muy acentuada, a menos que se decida usar un paraguas reflector... o algo más artesanal, como una lámina de plumavit, espejo o cartulina blanca.

En el exterior, el sol de la mañana y del atardecer proporciona luz oblicua, cuyo ángulo de incidencia e intensidad dependerá de la hora del día. La luz del mediodía, en cambio (entre las 12 y las 15 horas, aproximadamente) es cenital y dura, por lo cual produce sombras verticales y marcadas.

Normalmente, se considera que cualquier momento en que el sol esté en un ángulo menor de 45° en relación al horizonte proporciona un tipo de luz que ofrece más posibilidades de manejo al fotógrafo.

#### 5.4.2. Producir la luz (control iluminación artificial)

Los mismos principios enunciados se utilizan en la utilización de luz artificial. No obstante, en esta circunstancia, tanto la dirección de la luz como su intensidad y temperatura de color son mucho más controlables. Esto es particularmente cierto en la fotografía de estudio, donde -además de los tres factores antes mencionados- se puede optar entre tener una fuente de luz principal y otra (s) secundaria (s), una fuente de luz única o varias de similar intensidad, etc.

Con todo, ello no significa que sea más sencillo obtener la imagen deseada. Pero es, sí, mucho menos azaroso, ya que depende del fotógrafo crear la iluminación adecuada.

# DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

## I ANTECEDENTES TEÓRICOS

Comenzaremos por situar a la fotografía como signo, en términos de la trilogía planteada por **Charles Sanders Pierce** (en la recopilación de Armando Sercovich, 1986) y luego profundizada por **Philippe Dubois** (*El acto fotográfico*, 1986) y **Umberto Eco**, con el fin de establecer algunos rasgos comunes a la lectura de las imágenes -ya sea fijas o en movimiento-, así como aquellos que son propios de la imagen fotográfica. Estos antecedentes nos permitirán situar a la fotografía como texto cultural y, como tal, susceptible de ser analizado en función de los códigos sobre la base de los cuales se articula.

Respecto del problema del código, tomaremos la definición planteada por el propio **Eco** (*Tratado de Semiótica General*, 1977 y *La Estructura Ausente*, 1974), la de **Rafael del Villar** (*Persuasión Política y Semiótica*, aún sin publicar) y los aportes hechos a la noción por Jacques Aumont y Michel Marie (en *Análisis del film*, 1990, principalmente). De esta manera, obtendremos tanto una definición como una caracterización de los códigos visuales y, dentro de ellos, de los fotográficos.

Posteriormente, retomaremos el tema de los códigos; esta vez, desde el punto de vista del lector, en cuanto a las vías de lectura posible y la información que cada uno de los códigos mencionados proporciona al lector. Este capítulo está basado en los trabajos de **Lorenzo Vilches** (*La lectura de la imagen*, 1991), **Jacques Aumont** (*La Imagen*, 1992) y el propio Rafael del Villar; así como los puntos referidos al papel del lector en la actualización de textos culturales visuales. Esta "textualización" de la fotografía tiene raíz, a su vez, en las investigaciones de Eco (*Lector in fabula*, 1986) y **Teun A. Van Dijk** (*La noticia como discurso*, 1990) que formaron parte de nuestra primera investigación y que, por lo tanto, no han sido detalladas aquí.

Sobre la información pulsional, tomamos la vía analítica propuesta por **del Villar** en el libro señalado.

Por último, hemos incluido un marco teórico técnico, dedicado a revisar aspectos relativos al manejo de la luz en fotografía, de manera de que la matriz de construcción de las fotos analizadas pueda ser reproducida con otros objetos, si así fuera de interés.

## II METODOLOGÍA

Para representar el funcionamiento de la información pulsional, se tomaron diez series de fotografías, en las cuales se consideraron las siguientes variables:

a) Atributos de la luz:

-Dirección: la fuente de luz cambia de orientación en cada serie.

-Intensidad: cada una de las tomas fue obtenida con bajo, medio y alto contraste.

Estos atributos incidían, a la vez, en:

- Presencia o ausencia de indicadores de perspectiva.

- Presencia o ausencia de indicadores de relaciones de proximidad-lejanía entre los objetos (planos).

b) Distribución de las zonas de luz y sombra en relación al marco y a la continuidad de la lectura (o sea, si favorecían la percepción de la imagen como un todo o, por el contrario, propiciaban la lectura de subconjuntos aislados), y cómo esto reenviaba a procesos de tensión o expansión.

La última serie, además, incluyó como variable la posición del sujeto en el espacio de representación.

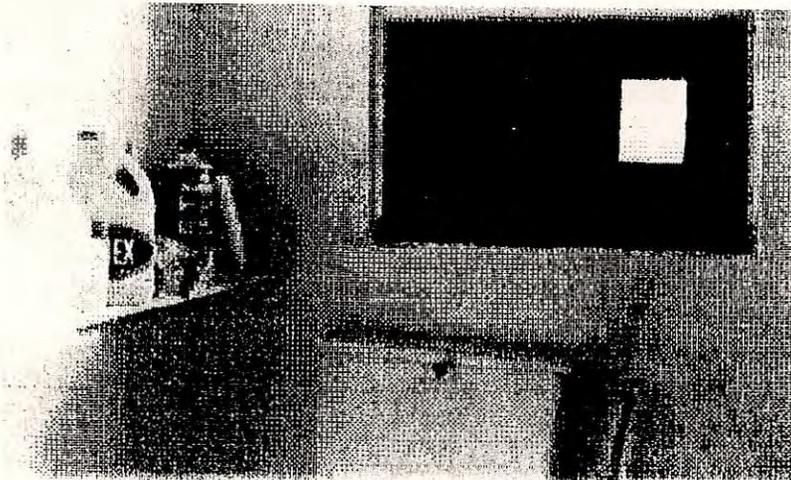
En cada serie se procedió a trazar una vía de lectura posible, considerando los modos de lectura occidental (de izquierda a derecha); las constantes perceptivas fisiológicas planteadas por **Jacques Aumont** y los procesos de expansión y condensación de energía propuestos por **del Villar**, considerando las variables de contraste y construcción-deconstrucción del real perceptivo (en términos de representación que respeta el sistema perspectivista instituido en nuestra cultura) en la imagen.

Sobre la base de los elementos comunes encontrados en el análisis, los mismos criterios se aplicaron a fotografías de autores profesionales. Luego, contrastamos estos resultados con lo que -según ellos mismos señalaron- deseaban expresar en sus trabajos. Todos estos antecedentes nos permitieron llegar a una reflexión final, incluida en nuestro último capítulo.

**ANÁLISIS DE SERIES FOTOGRÁFICAS**

## Serie 1

Se establece un sistema perspectivista a partir de un punto de fuga.



### Bajo contraste (n° 1)

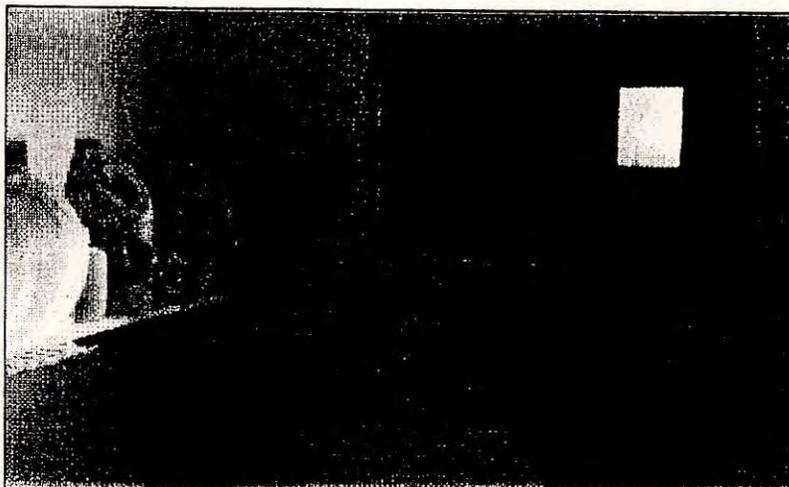
2" - f/2.8

Ausencia de implicación pulsional (energética). La imagen carece de zonas contrastadas que reenvíen a una tensión (y posterior desplazamiento) de la energía en el lector, ya que las trazas no tienen conexión entre sí. Hay un salto en la lectura.

### Medio contraste (n° 2)

2" - f/5.6

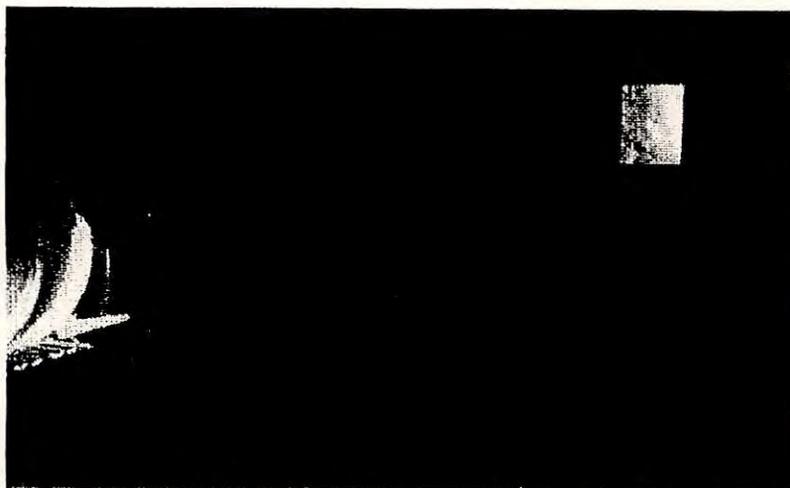
Presencia de una implicación pulsional, pues el juego de sombras en la zona derecha de la fotografía implica una mayor expansión de la energía.



### Alto contraste (n° 3)

2" - f/16

Presencia de relación pulsional de condensación/ expansión, que reenvía a una mayor tensión.

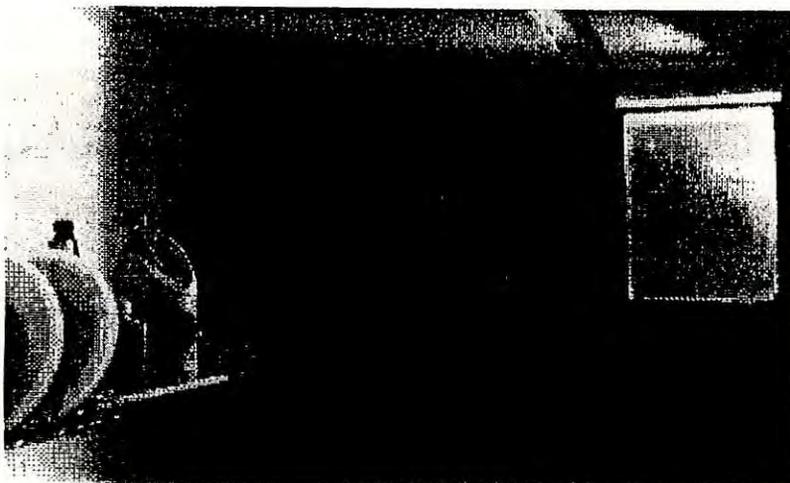
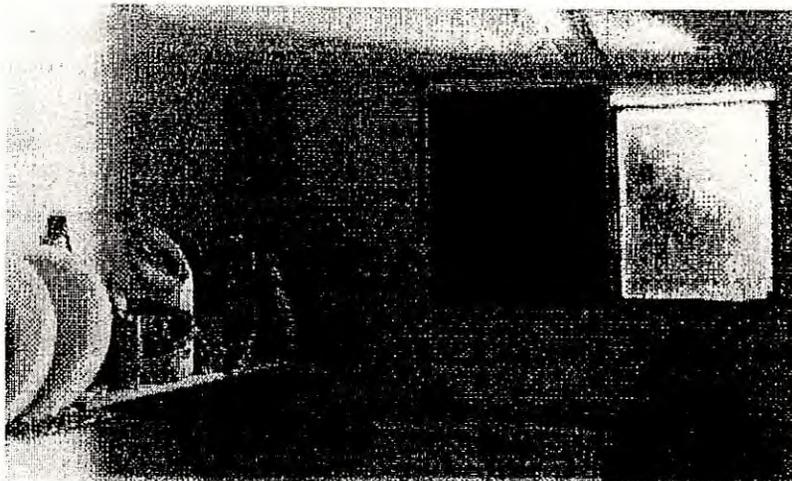


## Serie 2

### Bajo contraste (n° 4)

1" - f/5.6,5

Muy débil implicación pulsional-energética. El bajo contraste reenvía a una lectura directa, que no implica un juego de condensación-expansión en el lector.



### Medio contraste (n° 5)

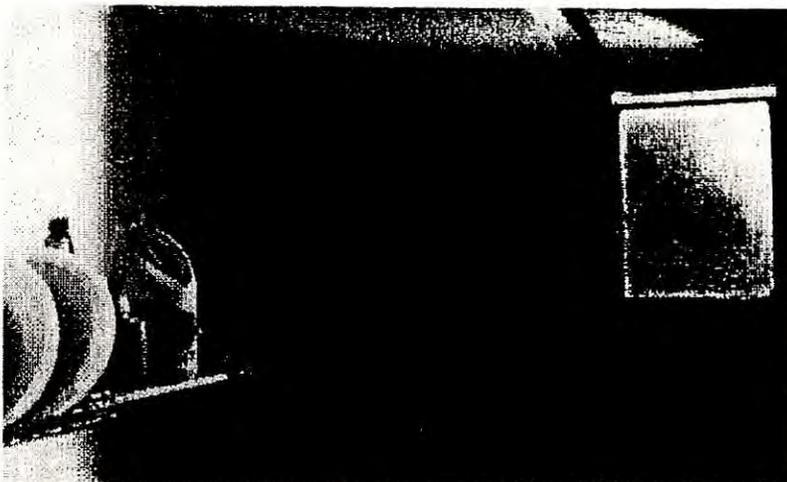
1" - f/11

Presencia de mayor implicación pulsional, pues la existencia de zonas contrastadas produce también contraste en la respuesta energética del lector. Hay una expansión mayor.

### Alto contraste (n° 6)

1" - f/ 16

Presencia de relación pulsional de condensación-expansión. Se produce una mayor tensión que en las fotos anteriores debido que dicha relación es más marcada; sin embargo, es amortiguada por el hecho de que las trazas energéticas expanden de izquierda a derecha.



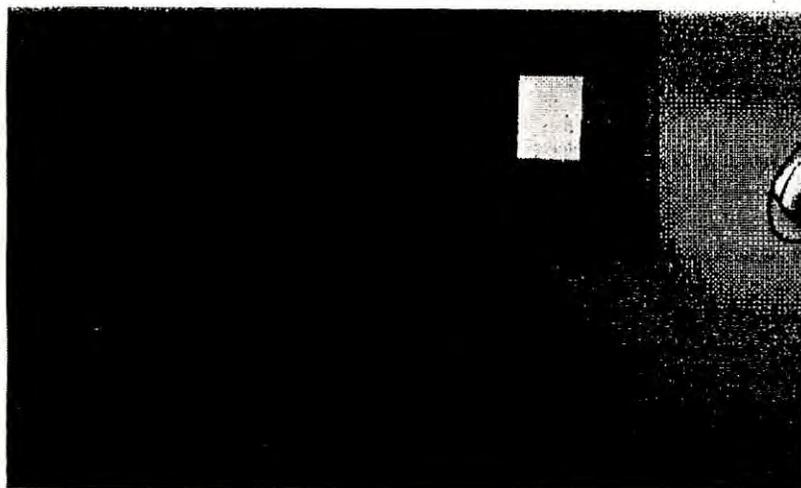
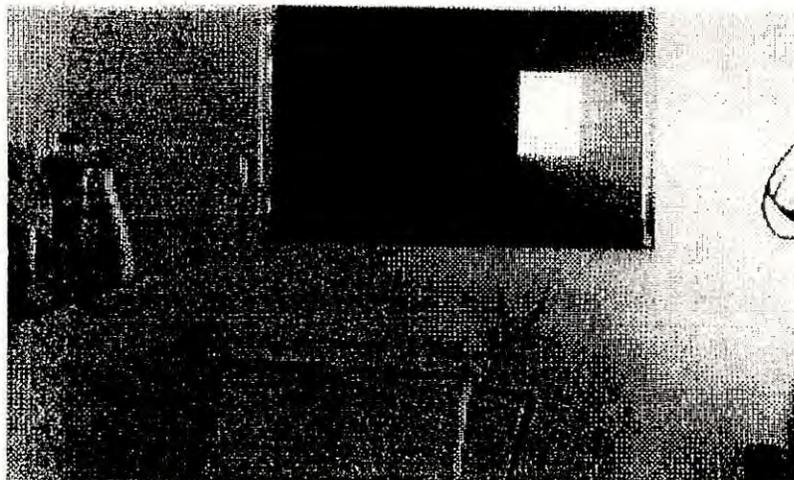
Siendo las 6 fotos de estas dos series construidas con un sistema perspectivista, con un punto de fuga muy marcado, podría suponerse que se tendría en todas la misma tensión original, al situarse el ojo en el marco de la foto para después expandirse a través del punto de fuga estatuido en la imagen (ventana). Sin embargo, esto no se da, pues es el tratamiento de la luz lo que establece la presencia o ausencia de implicancia y/o expresión pulsional. De hecho, dicho tratamiento puede abolir toda pulsionalidad (como ocurre en el caso de las fotos de bajo contraste, números 1 y 4).

### Serie 3

#### Bajo contraste (n° 7)

1" - f/4

Por el modo de lectura instituido en la cultura occidental, construcción de la fotografía plantea dos sub-conjuntos percibidos: ya que leemos de izquierda a derecha, primero se percibe el juego de sombras y luces a la derecha; luego, el rayo luminoso a la izquierda de la imagen. Existe una relación de condensación-expansión en ambos subconjuntos pero, al no ligarse éstos, disminuye la tensión.



#### Medio contraste (n° 8)

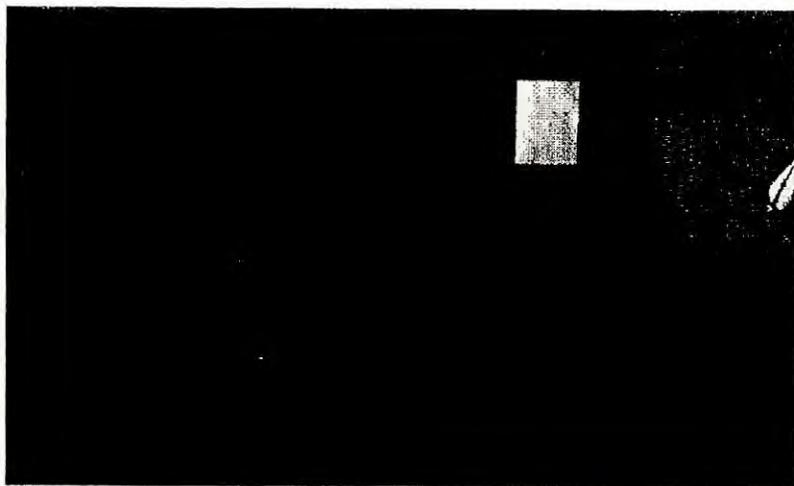
1" - f/11

Se implica al lector, pues se desestructura el campo perceptivo, ya que la luz de la ventana va hacia el fuera de cuadro. Hay mayor tensión que en la imagen anterior.

#### Alto contraste (n° 9)

1" - f/22

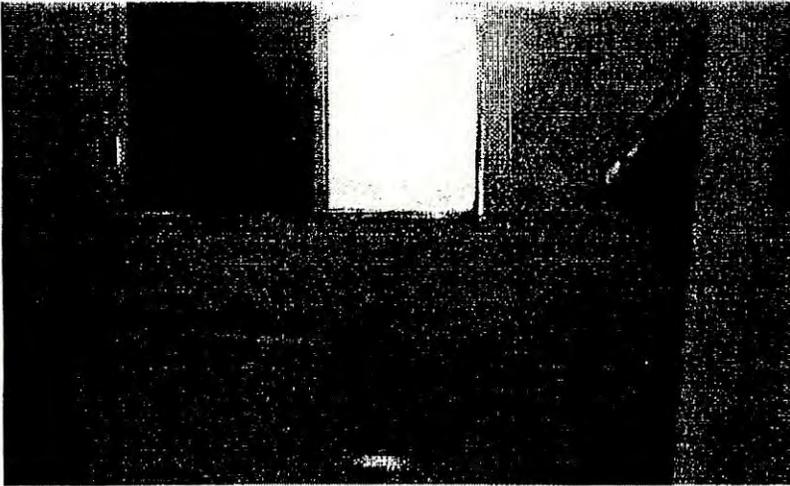
Hay una tensión clara, pues el alto contraste sólo hace perceptible el sub-conjunto de la derecha. Se implica al lector tensándolo frente a frente, ya que la lectura de este subconjunto aparece "interrumpida" por el marco del corte.



En las tres fotos de esta serie vemos que la iluminación cambió la forma de funcionamiento de la tensión. Por su estructura, todas las fotos tensan, pero este fenómeno es más marcado en el contraste medio, caso en que la desarticulación del espacio perceptivo es mayor.

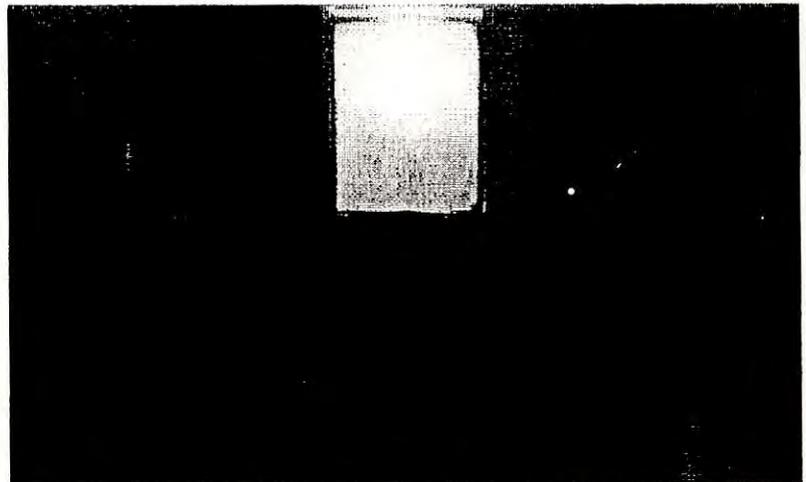
## Serie 4

El sistema de construcción de la imagen tiene, en esta serie, una composición que niega un punto de fuga que reenvíe a una expansión energética. Sin embargo, el tratamiento lumínico provoca:

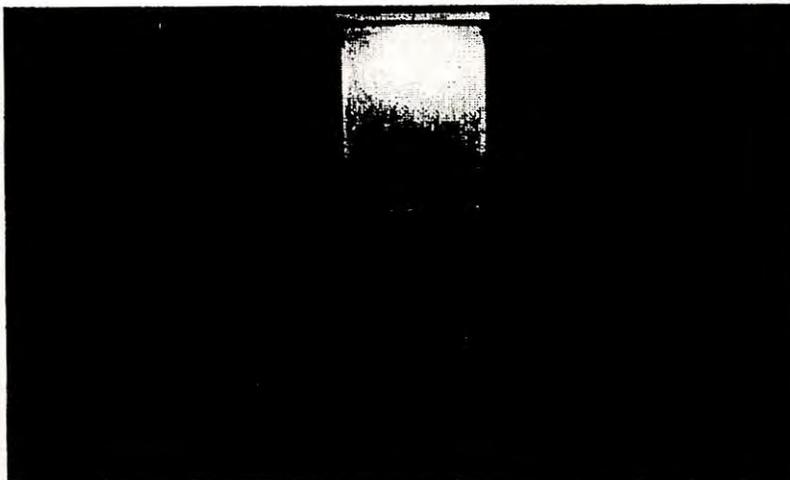


**Bajo contraste (nº 10)**  
1/4" - f/1.8

**Medio contraste (nº 11)**  
1/4 - f/4



**Alto contraste (nº 12)**  
1/4" - f/11

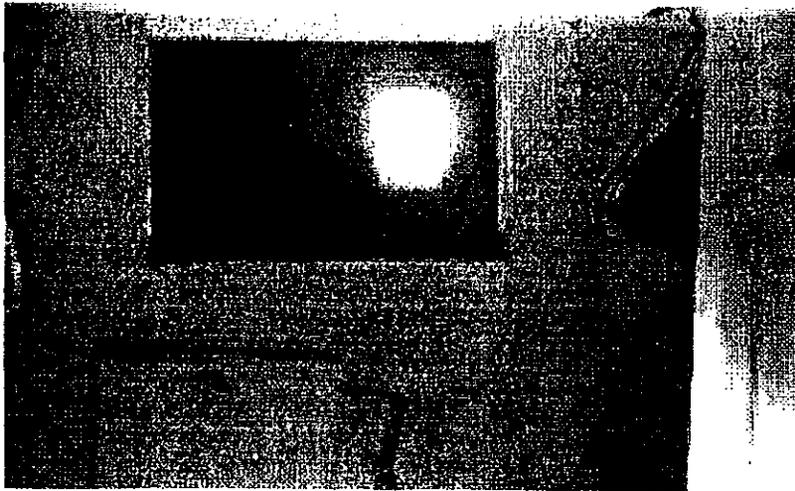


.....

Esto es, se da una expansión energética sólo por el uso de la iluminación, que altera el espacio perceptivo mutando de tensión (10 y 11 a expansión (12). Luego, hasta el momento podemos concluir que es la luz el soporte infraestructural del espacio onírico y de implicación del lector en la fotografía, y no sólo la composición espacial de la imagen.

## Serie 5

En las tres fotos de esta serie la materialidad espacial no implica tensión ni expansión, pues la perspectiva está casi anulada, lo cual produce que haya poca diferenciación entre los planos de la imagen. El tratamiento de la luz produce:



### Bajo contraste (n° 13)

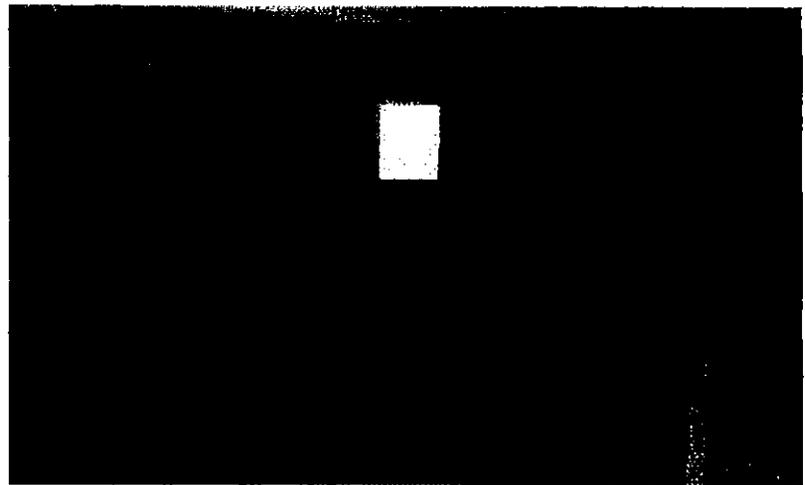
2" - f/2.8

Se anula la perspectiva y hay una cierta diferenciación de planos. La dirección del rayo luminoso -hacia arriba y a la izquierda- reenvía a una cierta tensión, disminuida por la proyección sobre la pared, que implica expansión.

### Medio contraste (n° 14)

2" - f/5.6

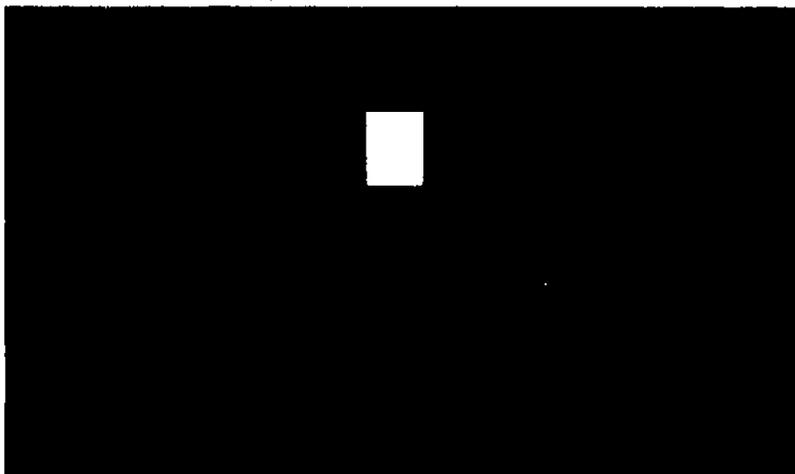
La perspectiva también ha sido anulada; no obstante, la diferenciación de planos -indicada aquí por la proyección del rayo luminoso sobre la pared a la izquierda- permite al lector situarse en la espacialidad. Al mismo tiempo, el contraste más marcado entre el rayo luminoso y las zonas oscuras reenvía a una expansión. La tensión es menor.



### Alto contraste (n° 15)

2" - f/16

La tensión es máxima, pues se han anulado tanto la perspectiva -entendida como el establecimiento de un punto de fuga- como la diferenciación de planos. En este caso, al no existir rayo luminoso, el contraste produce sólo tensión.



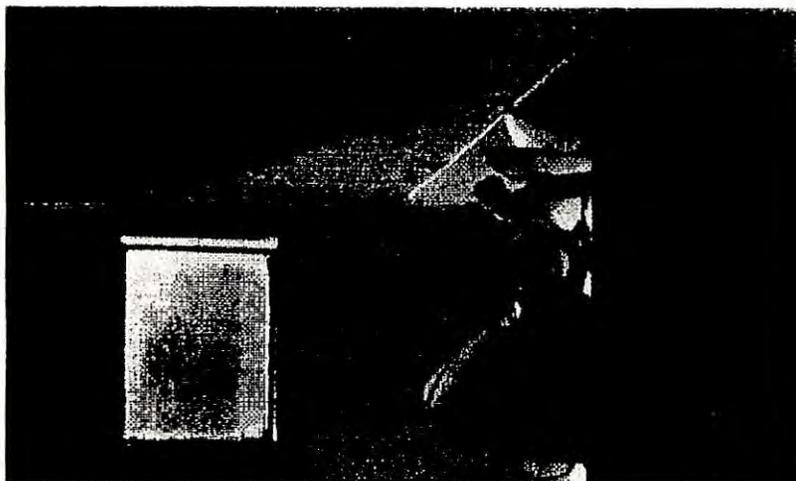
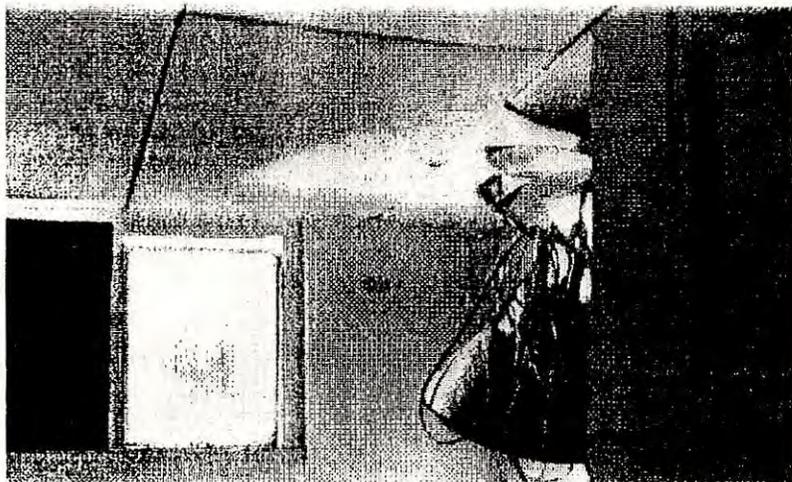
Luego, se sigue dando el mismo esquema anterior: la luz es el código que establece más marcadamente el paso de mayor tensión (foto n° 15) al menor (14) y al medio (13).

## Serie 6

### Bajo contraste (nº 16)

1/4 - f/2.8

Baja implicación, pues la relación condensación-expansión poco marcada. Existe una clara diferenciación de planos. Sin embargo, hay una cierta tensión, provocada por la construcción de esta imagen donde nuevamente se elimina el punto de fuga por el marco del corte (borde superior).



### Medio contraste (nº 17)

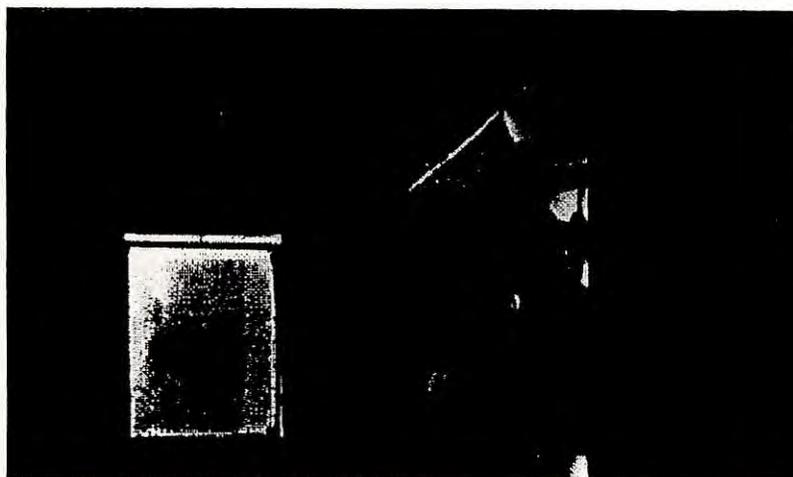
1/4 - f/5.6,5

La tensión es menor, porque la luz que se concentra en la ventana expande hacia la derecha, con lo cual respeta el modo de lectura del lector occidental. El contraste propicia implicación del lector. Se advierten diferencias más marcadas entre los planos de la imagen, hay un mayor correlato con el real perceptivo.

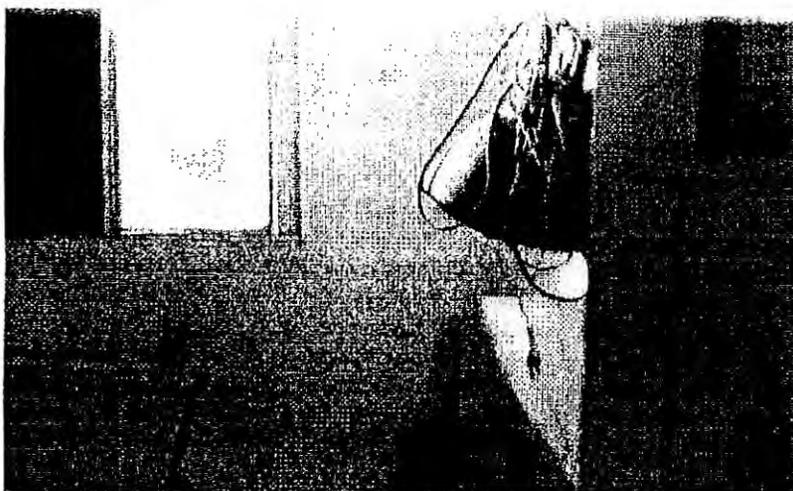
### Alto contraste (nº 18)

1/4 - f/11

Anula la percepción de la espacialidad, ya que no se advierten diferencias entre los planos. Hay una mayor tensión, porque la luz se concentra en la parte superior de la foto. La lectura de la línea luminosa - subrayada por el contraste - se ve interrumpida por el marco del corte.



## Serie 7



### Bajo contraste (n° 19)

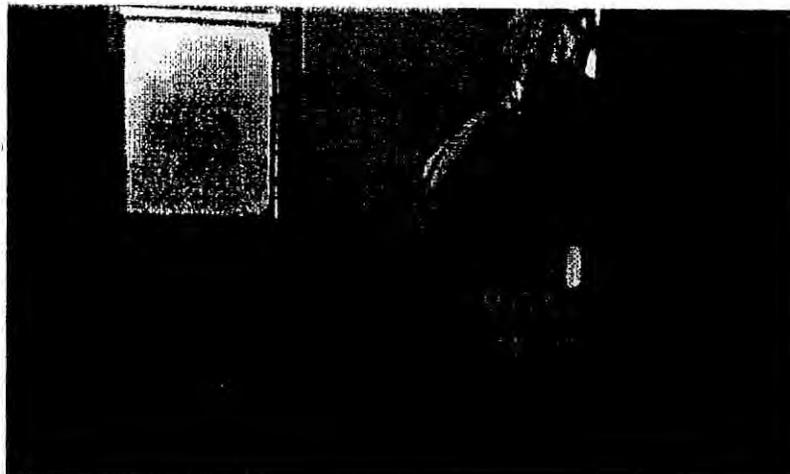
1" f/4

Las sombras producidas por el contraste bajo en el extremo izquierdo reenvían al lector a un proceso expansivo, debido a la ilusión de profundidad que redunda en una mayor implicación emocional. El proceso expansivo tiene su contraparte en la tensión que se genera como resultado de que el rayo de luz se dirige hacia la derecha, por lo cual queda cortado por el encuadre.

### Medio contraste (n° 20)

1" f/11

La ausencia de profundidad deconstruye el real perceptivo del lector. Hay mayor tensión, ya que -tal como ocurría en las fotos de la serie 6-7-8, el lector tiende a leer la imagen como dos subjuntos, uno de los cuales (el de la derecha) casi no se percibe. Como la ventana de esta serie es más pequeña, el contraste luz-sombra es más marcado; como resultado, aumenta la tensión y disminuye la implicación emocional.



### Alto contraste (n° 21)

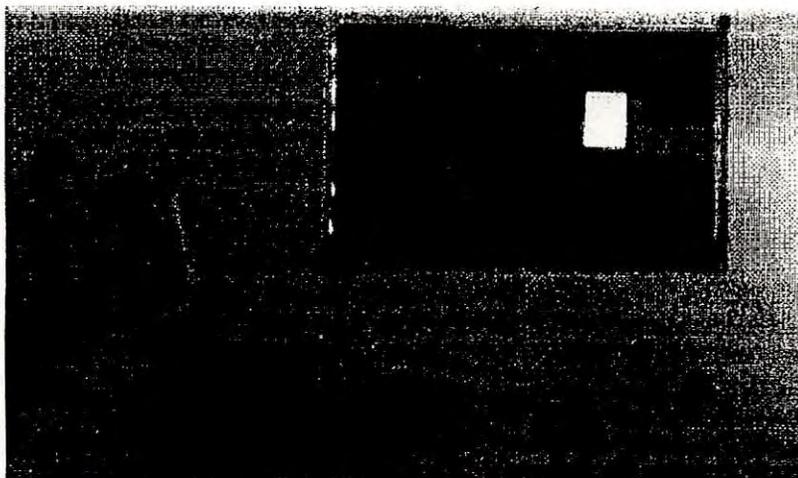
1" f/22

Las lecturas de la foto anterior son aquí más acentuadas. Aumenta la tensión y hay menor implicación emocional; no obstante, el contraste máximo permite percibir la dirección de la luz -hacia arriba y a la derecha-, por lo cual hay una cierta expansión.



## Serie 8

En toda esta serie se retoma el sistema perspectivista, cuyo punto de fuga está cerca del límite inferior (base), provocando una tensión. El tratamiento de la luz establece:

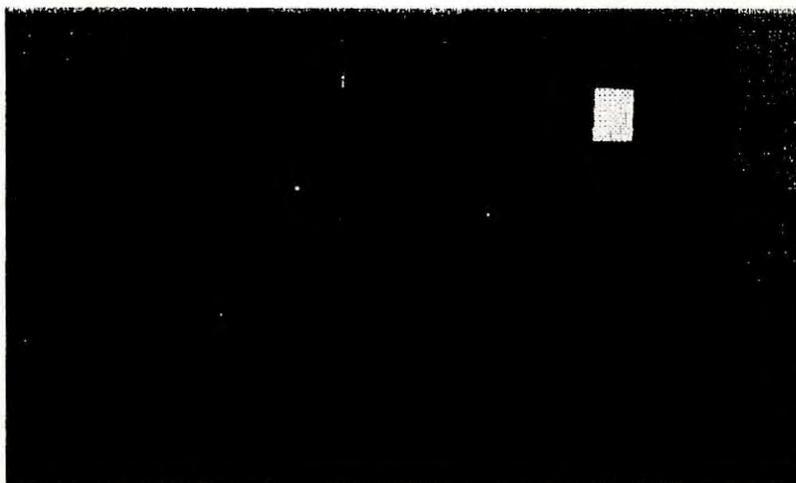


**Bajo contraste (n° 22)**

2" f/2.8

**Medio contraste (n° 23)**

1/4" f/4



**Alto contraste (n° 24)**

1/4" f/8



Si analizamos la serie nos encontramos con que el tratamiento de la iluminación genera una expansión energética, alterando el sistema perspectivista espacial (que reenviaba a lo contrario). La foto<sup>23</sup> de alto contraste, expresa a nivel de contenido un espacio fóbico (pues está todo oscuro); se pierde la referencia de la realidad, que reenviaría al vacío o al miedo; sin embargo, el tratamiento lumínico lo muta en un espacio onírico de ensañación.

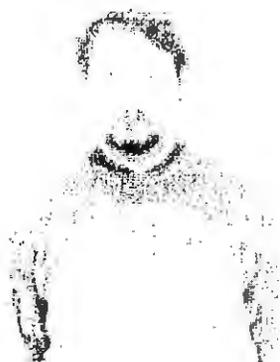
## Serie 9. Contraluces

En esta serie se ha deconstruido el sistema perspectivista, pues se han evitado los puntos de fuga y la referencia a distintos planos en la imagen. De hecho, la dirección de la luz ni siquiera los insinúa. El sujeto se sitúa en el tercio medio de la imagen, levemente inclinado hacia la derecha, con el fin de no imponer excesiva inmovilidad a la imagen ni la tensión inherente a los sujetos situados a la izquierda (ya que, en estos casos, el marco del corte suele interrumpir el recorrido visual).

### Bajo contraste (n° 25)

2" f/4

Así, tenemos que en la foto de bajo contraste la implicación energética del sujeto lector es muy baja, ya que no hay zonas donde se produzca el contrapunto condensación/expansión; por el contrario, la homogeneidad de los grises (que casi anula el efecto de contraluz) reenvía a una lectura igualmente homogénea.



### Medio contraste (n° 26)

2" f/8

En la imagen siguiente, en cambio, está presente del contrapunto energético; se reconstruye el real perceptivo, ya que al ser claramente distinguible el halo que rodea la imagen se produce la ilusión de profundidad. Por ello, aquí hay una fuerte implicación emocional del sujeto lector.



### Alto contraste (n° 27)

2" f/11

El aumento del contraste acentuó la ilusión de profundidad y de movimiento, resaltando la figura del sujeto. De las tres fotografías, es en ésta donde se produce la mayor tensión (aunque no necesariamente la mayor implicación energética del lector, ya que el desplazamiento sólo está dado por la posibilidad de completar el recorrido visual hacia la derecha). Con todo, esta fotografía -tal como las que siguen- reenvían marcadamente a un espacio onírico, ya que niegan (o más bien sugieren) mundos posibles a través de reducir al mínimo los elementos explícitamente perceptibles.



## Serie 10

En esta última serie los elementos asimilables a la percepción de una mayor o menor presencia de la relación condensación-desplazamiento energético están dados por la posición del sujeto y la porción del cuerpo iluminada. En todos los casos, mientras más cerca esté el sujeto del borde izquierdo, se produce una interrupción de los flujos energéticos, lo cual reenvía a una idea de estabilidad, orden, inmovilidad. En cambio, en aquellas fotografías donde el sujeto aparece más cerca de la derecha o del centro hay una mayor alusión al movimiento, a los desplazamientos posibles, a lo onírico.

En relación a la porción del cuerpo que ha sido iluminada se produce un fenómeno similar: así, la tensión que en la foto 28 se produce a causa de la posición del sujeto es extremada por el hecho de que también ha sido iluminado el lado izquierdo, mientras que en la foto 21 ocurre lo contrario. En la foto 19 se produce un equilibrio similar; mientras que en las restantes son propicias a la implicación energética del lector, no sólo por el notorio juego entre luces y sombras -presente en toda esta serie, sino porque ellas reenvían a un espacio que, por sugerir más perceptiblemente elementos del código narrativo (indicadores de movimiento, o la insinuación de la profundidad) remiten a lo onírico, como ya dijimos.

Todas las fotografías de esta serie fueron tomadas con película 400 ASA, 1/30 a f/11.



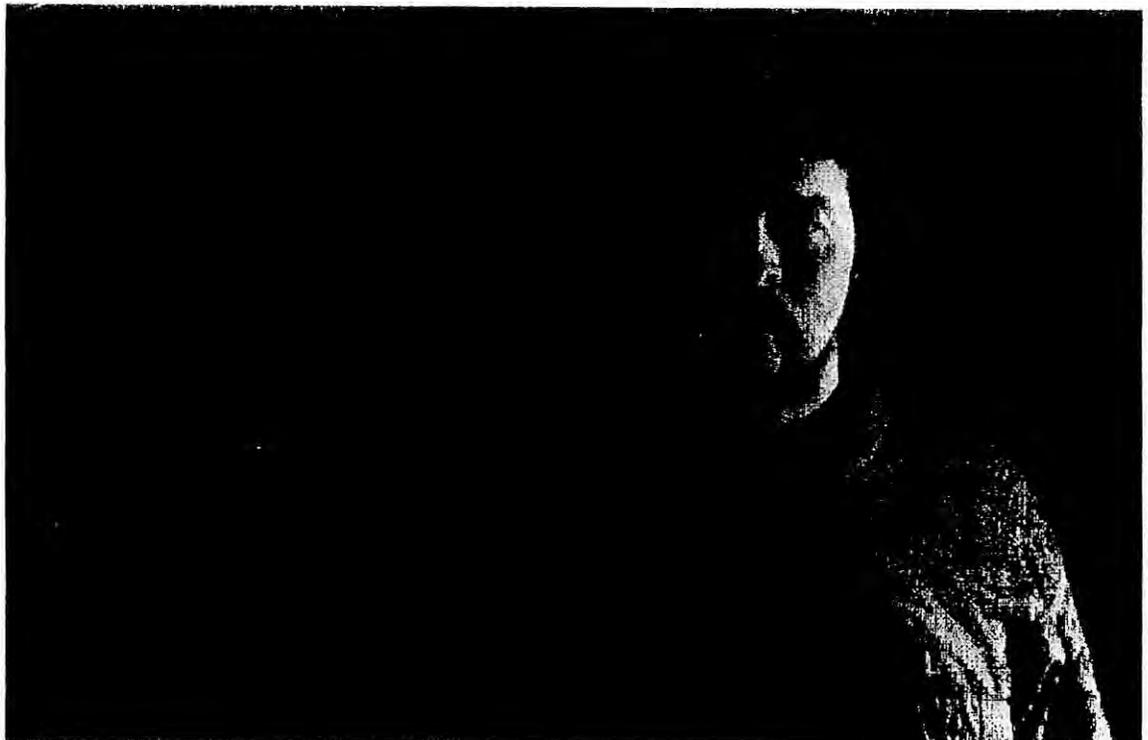
N° 28

N° 29





N° 30



N° 31

N° 32



N° 33



# **FOTÓGRAFOS**

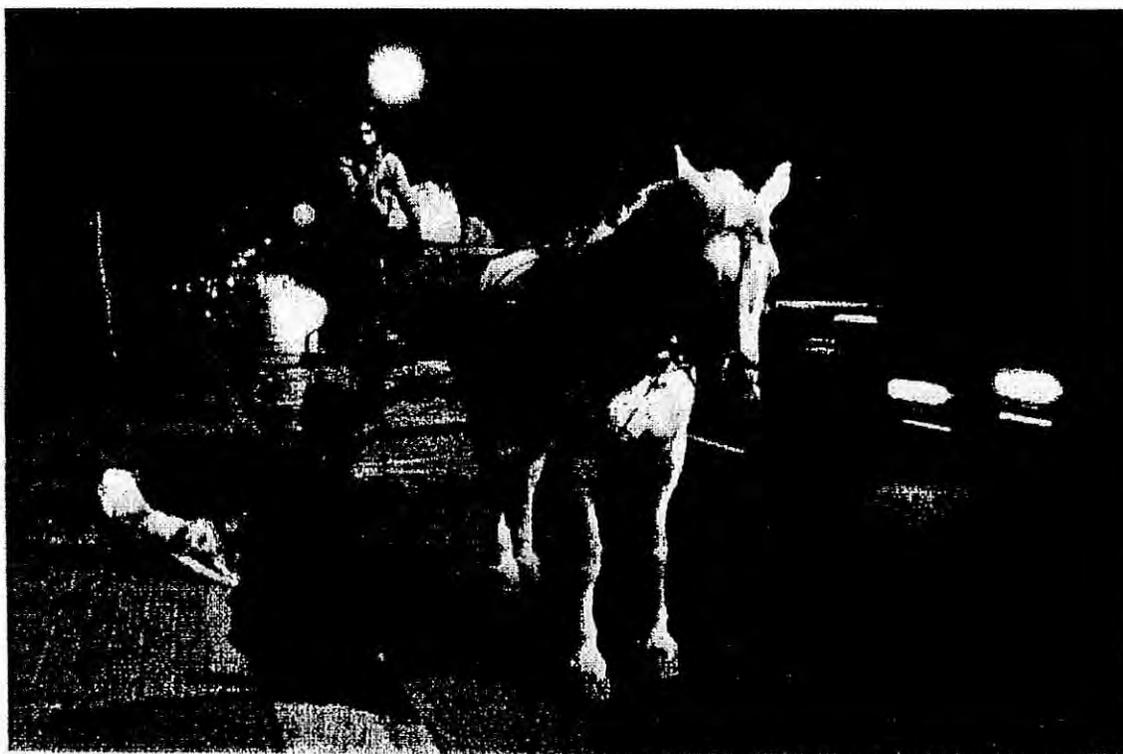
Análisis obras fotógrafos profesionales

## Luis Navarro V.

Nacido en Antofagasta en 1938, este prolífico fotógrafo estudió Bellas Artes -mención pintura- en la Universidad del Norte entre los años 1962 y 1966. En 1971 se traslada a Santiago, donde inicia su carrera en la fotografía, por ser éste “el medio más rápido y propicio para mostrar la contingencia nacional en un momento donde primaba la urgencia”, según él mismo señala. Así, trabajó para la revista **Solidaridad**, de la Vicaría de la Solidaridad (1976-81); fue corresponsal del Diario **La Tercera de la Hora** (1977-81), de la agencia de noticias alemana KNA y del periódico norteamericano **Inthusse** por esos mismos años. IncurSIONa también en fotografía publicitaria hasta que, en 1987, ingresa al diario **La Epoca**. Luego sería Editor Gráfico en Fortín Mapocho y en la revista **Pluma y Pincel**; paralelamente, publica en diversas revistas institucionales y otros medios de comunicación masiva.

En su carrera, ha recibido más de una treintena de premios; entre los más destacados figuran el primer lugar en el concurso de fotografía *Niños de América*, organizado por la UNICEF en 1980, y el segundo lugar en otro certamen organizado por ese mismo organismo internacional ocho años después. También ha participado en 15 exposiciones colectivas y realizado dos individuales: “*Retratos sobre retratos*” (Instituto chileno-francés de cultura, 1991) y “*Gitanos, pueblo de Dios*” (Instituto chileno-norteamericano de cultura, 1993).

Clasificado dentro de la corriente neonarrativa de la fotografía, sus trabajos se caracterizan por “hacer relevante lo irrelevante” -en sus propias palabras- y buscar una fuerte implicación emocional en el lector a partir de los aspectos psicológicos del sujeto no como individuo, sino como parte del todo social. Es casi una foto “sociológica”, por así decirlo. Veamos cómo se expresa esa implicación emocional en esta fotografía, de acuerdo a nuestra matriz de análisis.



En el original hay un sistema perspectivista bien definido, con una clara diferenciación de planos. El alto contraste favorece la lectura de subconjuntos aislados que, sin embargo, se articulan entre sí gracias a la presencia de líneas luminosas. La baja velocidad con que se obtuvo la toma difuminó la luz, marcando un contrapunto entre la inmovilidad del cartonero y la velocidad del automóvil. La abundancia de zonas oscuras también remite a un espacio fóbico-onírico, de desolación.

En términos de contenido, esta foto señala la coexistencia -y tal vez la inconsistencia- entre progreso y marginación. Hay un llamado de atención hacia lo negado: por un lado, se muestra explícitamente lo que no se ve socialmente -el cartonero-, mientras que se difumina, se hace apenas perceptible lo reconocido y valorado. Todo esto, respetando la imagen realista de la visión nocturna.

Al bajar el contraste hay un cierto distanciamiento en la percepción de los planos; el auto se hace más fácilmente perceptible, lo cual facilita la tematización, perdiéndose la idea de negación. Aunque en esta foto hay una tensión inherente a la composición, dada por el uso de las líneas (creadas o subrayadas por la iluminación) y los espacios fóbicos, la disminución del contraste reenvía a una mayor expansión, pues se hace más evidente la línea de lectura dada por la iluminación principal (frontal-lateral, de izquierda a derecha).

El aumento del contraste reenvía a un espacio onírico, puesto que se deconstruye el real perceptivo - aunque se conserva la perspectiva se anula la percepción de los planos). Favorece la lectura de subconjuntos aislados, pues desaparecen los trazos articulatorios, lo que genera una fuerte tensión en el lector. La remarcación y aumento de las sombras dificulta la tematización y la ubicación espacial



## Andrea Sáez G.

Este es el nombre que adoptó al radicarse en Chile, en 1987. Andrea nació un 19 de agosto de 1963, en Berlín, Alemania; sus primeros estudios se orientaron hacia la Pedagogía, Licenciatura que obtuvo en la Universidad de Zwickau. Posteriormente estudió fotografía en esa misma casa de estudios superiores; más tarde siguió cursos de iluminación, retrato y desnudo artístico en la Universidad de Berlín.

Conjugando sus dos vocaciones -la pedagogía y la fotografía-, Andrea ha realizado docencia en varias instituciones de educación superior, tanto en Chile como en Alemania: las aulas de la Universidad de Zwickau, el Foto cine Club de Chile, el Instituto de Superior de Arte y Comunicación, ARCOS (ambos en Santiago) y el Instituto AIEP de Viña del Mar han conocido su labor docente.

En la última década, las fotografías de Andrea Sáez han sido expuestas en diez oportunidades: cuatro exposiciones personales en Alemania (Universidad de Zwickau, 1984; Universidad de Berlín, 1989; Universidad de Leipzig, 1990, e Instituto Superior de Computación de Berlín, 1994); una exposición personal en el Goethe Institute de Santiago de Chile sobre el muro de Berlín en 1990; dos muestras en conjunto con su marido, el fotógrafo chileno Rodrigo Sáez, la primera en el Foto Cine Club de Chile (1991) y la segunda en el Goethe Institute, sedes Santiago y Viña del Mar (1992). Las restantes han sido exposiciones colectivas en Valparaíso, Santiago y Taragona (España).

Su trabajo fotográfico está basado en los aspectos psicológicos personales del sujeto, en un intento por rescatar lo que hay dentro de cada ser humano. Este es, según ella misma señala, la temática central de su fotografía, el contenido que desea expresar.

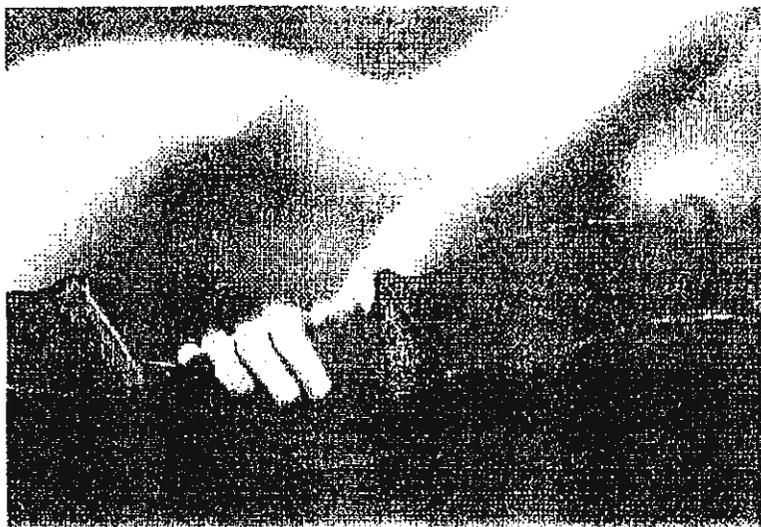


En la foto original, hay un marcado isomorfismo entre el cuerpo de la mujer y el violoncello, acentuado por una iluminación que señala ciertas curvas (como la de la cadera) mientras suaviza otras -la de la espalda-, destacando la similitud y el movimiento de la mano hacia el instrumento. En la fotografía se respeta el real perceptivo, por cuanto es posible percibir una diferenciación de planos.

En cuanto a la lectura, esta es un foto eminentemente expansiva, que favorece la implicación del lector por la vía de zonas de luz y sombra bastante contrastadas -que reenvían a tensión- pero que, por la forma que adquieren los bordes visuales, el juego de las sombras, reenvía a procesos expansivos.

Sin embargo, cuando bajamos el contraste a la imagen esa característica se perdió: la lectura se hizo más directa, homogénea, aboliéndose casi la pulsionalidad. Asimismo, aumentó la distancia aparente entre los planos, señalándose una separación entre la mujer y el violoncello que anula la idea de identificación mujer-instrumento del original.

Por el contrario, el aumento del contraste disminuyó la distancia aparente entre los planos, pero al mismo tiempo eliminó la riqueza de las sombras. Hay una mayor tensión, porque el endurecimiento de las curvas favorece la lectura de sub-conjuntos aislados donde el fuerte contraste no posee correlato expansivo, como sucede en la foto original.



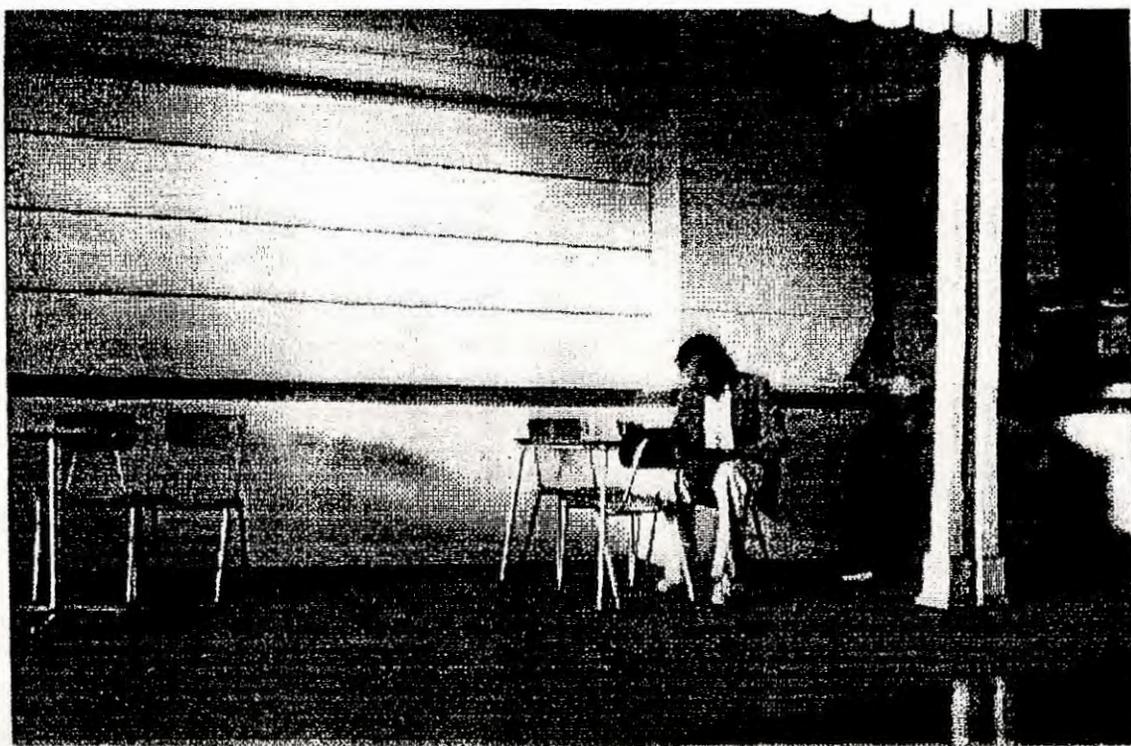
## Oswaldo Briceño E.

Oswaldo Briceño se interesó por la fotografía en 1976, trabajando como ayudante de fotomecánica en una agencia de publicidad. Cuatro años más tarde, comenzó sus estudios con el fotógrafo Oscar Menares. "Nunca quise estudiar en una academia, porque me parecía que era aceptar la imposición de ciertos cánones", asegura. Por esa misma época, un amigo suyo, antropólogo, le pidió ayuda para terminar su tesis, con una serie de fotografías de un nguillatún de los mapuches del alto Bio-bío.

Las fotografías tomadas entonces, en dos oportunidades (diciembre de 1980 y abril de 1981) se encuentran hoy en el Smithsonian Museum (USA) y en la exposición del Museo de Historia Natural de Santiago; además, fueron publicadas por el Diario **La Tercera**, la revista española **Periplo** -hoy desaparecida- y la chilena **Paula**.

A este siguieron otros reportajes gráficos y fotografía publicitaria. En 1991 realiza su primera exposición individual, en la galería "El Zaguán" de San Fernando; con anterioridad ha expuesto colectivamente en la Sala Edwards del Instituto Chileno Británico (en tres ocasiones), en La Capilla, el Palacio Lyon de Valparaíso, la sala del Automóvil Club de Chile, la galería de la plaza Mulato Gil y en el Centro Cultural de la Estación Mapocho. Entre 1982-84 se desempeñó en el área de producción de **La Tercera**, mientras que desde 1987 a 1990 fue reportero gráfico del diario **La Epoca**.

En 1991 participó en la muestra colectiva "Historia del Cambio" en Huelva, España, junto a otros fotógrafos chilenos. Desde 1992, se dedica a la fotografía publicitaria en su propio taller, trabajo que realiza en forma paralela a su trabajo como laboratorista en el Departamento de Fotografía de La Moneda.



Hay una clara delimitación de los espacios, señalándose perspectiva y planos. Hay una tensión inherente dada por la iluminación de derecha a izquierda, que imprime movimiento en ese mismo sentido a las líneas que determinan fuertemente la composición, creando la idea de camino. Esto señala un contrapunto entre la movilidad del entorno y la inmovilidad del sujeto, que quiebra el punto de fuga al estar en un punto diferente al trazado por la perspectiva y poco iluminado, reenviando a la idea de aislamiento y abandono; también lo hace la iluminación: todo el entorno -el local, el ambiente- están bien iluminados, mientras que el sujeto y el espacio inmediato en que se mueve -la mesa, el piso bajo el cual se encuentra- están aparecen sombríos, sórdidos. El sujeto se ve así solo, marginado dentro del espacio, señalando un desequilibrio de la energía existente entre progreso y vida real.

La tensión dada por la dirección de la luz tiene su correlato expansivo en la riqueza de las sombras y en el hecho de que la luz expande en casi toda la fotografía.

Si bajásemos el contraste a esta imagen, se atenuarían las altas luces; todo el espacio parecería como sórdido, no habría antítesis entre el mundo brillante y el sujeto aislado, oscuro. El hombre sería el centro de atención; sin embargo, no habría desequilibrio ni conflicto. El sujeto cristalizaría la tensión creada entre las líneas y el piso.

Por el contrario, al aumentar el contraste toda la imagen parecería brillante; se perderían las sombras, ocurriendo lo mismo con la idea de soledad y desolación. El punto de fuga sería uno solo, todo iría hacia un mismo lugar. Habría asombro del sujeto, pero no conflicto entre él y su entorno. La expansión energética aumentaría.

## Jesús Inostroza T.

Jesús Inostroza ingresó a la Academia de Bellas Artes en 1975, donde obtuvo el título de Licenciado en Bellas Artes, mención fotografía, cuatro años más tarde. El mismo año en que finalizó estos estudios -1979- realizó un curso de cine en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.

Por esa época, Jesús inició su carrera como fotógrafo de prensa en el ámbito deportivo: revistas especializadas como **Fotosport**, **Estadio**, **Deporte Total** y **Triunfo** (esta última, del diario La Nación) publicaron sus trabajos en esta compleja área del desempeño fotográfico.

En 1986 se integra al entonces recién nacido diario **La Epoca**, donde permanece hasta 1990, cuando - tras el triunfo de Patricio Aylwin, cuya campaña electoral registró como reportero gráfico- se convierte en Jefe del Departamento de fotografía de La Moneda, su cargo hasta hoy.

Y es que, como él mismo señala, es ante todo un fotógrafo de prensa, acostumbrado a trabajar con la luz ambiente, a enfrentarse al problema de trasladar lo que ven nuestros ojos a la película de un modo que es siempre diferente -una mirada desconocida, respetando la riqueza de la iluminación natural, base de su trabajo. Esta perspectiva queda reflejada en una de las exposiciones -varias colectivas nacionales e internacionales, y dos individuales- que ha realizado: «Resultados» (1993, galería *El Zaguán* de San Fernando), una de sus muestras personales.

Fuera de Chile, las fotografías de Jesús Inostroza fueron recogidas en el libro *Fotografía Latinoamericana*, editado en España tras una muestra colectiva de autores chilenos (Huelva, 1990). A esto, se suma su labor docente en el Instituto ALPES (1989 y 1995).

Como fotógrafo de la Presidencia, le ha correspondido registrar los momentos más importantes de la gestión de los presidentes Aylwin y Frei -esta última, tarea que le ocupa actualmente-. Parte de este trabajo fue dado a conocer en 1993, cuando Patricio Aylwin dejó La Moneda, y algunos aspectos gráficos de su período fueron expuestos en la Biblioteca Nacional. La foto que incluimos aquí es, también, una muestra de ello.



En el original hay un muy marcado punto de fuga, que proporciona la idea de movimiento. Éste está subrayado por la iluminación, que crea dos universos bien diferenciados: un afuera claro, luminoso, con una dirección de movimiento hacia el punto de fuga- y un adentro más oscuro que avanza hacia el espectador. Entre ambos, Patricio Aylwin aparece como un mediador, un nexo.

Las líneas que convergen en el punto de fuga generan un proceso de tensión-expansión en el lector, acentuado por las diferencias de iluminación: en la línea más exterior la lectura es más directa y homogénea, como también lo es la luz; en tanto, en el interior del tren la gran variación en la escala de grises produce una lectura con mayores contrapuntos, favoreciendo la implicación del lector.

No resulta difícil imaginar lo que sucedería si bajásemos el contraste de esta fotografía: la separación entre los mundos sería apenas perceptible, perdiéndose además la idea de movimiento en sentidos opuestos. Aylwin, en tanto, quedaría como un punto que se escapa ligeramente de la línea de la perspectiva, produciendo un ligero desequilibrio energético.

Si aumentásemos el contraste, la diferenciación entre los mundos se subraya, convirtiéndose en separación tajante. Patricio Aylwin desaparece como nexo mediador; lo mismo ocurre con la movilidad del mundo exterior. La acentuación del sistema perspectivista, unida a la atenuación de las sombras del interior de la imagen, provocarían una mayor tensión en el lector, ya que se habría disminuido el correlato expansivo.

## CONCLUSIONES

Una de las primeras conclusiones obtenidas en el curso de este estudio es que no es posible establecer una "tipología" acerca del uso de la iluminación en fotografía y sus respectivos correlatos semántico-pulsionales. Ello porque la luz es, más que todo, determinante en la articulación de los restantes códigos fotográficos, particularmente el cromático y los referidos a la espacialidad.

Por esta razón, la nuestra no pretende ser una investigación prescriptiva, sino más bien plantear la existencia de una información que no es de contenido racional, sino energético, y proponer una vía analítica para abordar el problema. Y aunque son varios los modos en que una imagen puede implicar energéticamente a sus lectores posibles; el análisis de las fotografías nos permite establecer algunas constantes:

- En primer lugar, el importante papel que la iluminación cumple en la articulación o desarticulación de los espacios perceptivos. Así, por ejemplo, la vemos muy ligada a la noción de profundidad, a la percepción de los planos (esto es especialmente evidente en la serie de contraluces) y a la construcción del sistema perspectivista. Por ello, incide también en la proximidad semántica -o semejanza, con todas las limitaciones del término- entre lo que el lector percibe en la imagen y su referente. Esto tendría repercusiones en la implicación emocional del lector, por cuanto la desestructuración del campo perceptivo, dada en la serie por los contrastes más marcados, produce una tensión ligada a la distancia perceptiva con el referente, el "real" representado. No obstante, esta misma característica también reenviaría a lo onírico, al campo de lo no-lógico, situación que se ve acentuada por la dificultad que el lector encuentra para tematizar (no le hace fácil identificar de qué se trata lo que ve). Esta dificultad para encontrar elementos perceptibles fácilmente identificables propicia la identificación con los mundos posibles del lector.
- Los contrastes altos también parecen favorecer la lectura de sub-conjuntos aislados dentro de la imagen. Esta percepción fragmentada, parcial, redundante en una mayor tensión -puesto que producen un "salto" en la lectura- que puede producir una baja implicación emocional en el lector si el contraste es extremo; o bien, si los sub-conjuntos poseen trazas de iluminación que remitan a una expansión energética, producir un impacto energético significativo, como ocurre en la fotografía de Luis Navarro.
- Por otra parte, en las fotografías donde se deconstruye el real perceptivo la presencia de grandes zonas de sombra reenvía a un espacio fóbico, que también pertenece al campo de lo onírico, y que generaría una mayor tensión en el lector.
- En general, el itinerario de la lectura está fuertemente determinado por los bordes visuales, por el juego entre luz y sombra. Este rol, si bien está subsidiado por la utilización de las líneas y figuras geométricas, resulta fundamental en las imágenes donde se ha deconstruido el real perceptivo. Por ello, cuando el trazo marcado por la luz se ve interrumpido por el marco del corte, se genera tensión -sobre todo si la línea de lectura va de derecha a izquierda. Por el contrario, las iluminaciones que propician trazos en el sentido de lectura occidental y una lectura continua a través de toda la imagen, generan procesos de expansión-condensación que favorecen la implicación emocional del lector.

De esta manera, constatamos algo que es un saber adquirido, desde la estética, entre los fotógrafos artísticos: el valor del juego de sombras, la riqueza de los grises en la fotografía en blanco y negro o de los matices, en el caso del color. Si los contrastes bajos, la baja saturación, se traducen en imágenes planas, carentes de interés quizá en el

plano estético, en el energético reenvían a una lectura homogénea, un recorrido visual que no producen una respuesta energética significativa en el lector pues -como hemos dicho- es la riqueza de los contrastes lo que favorece procesos de condensación y expansión.

- También es posible establecer que la proximidad de los puntos de fuga al marco del corte genera una tensión propia en la imagen, que puede ser acentuada, atenuada e incluso anulada por el tratamiento lumínico. En este tipo de imágenes, la implicación energética del lector dependerá de si existe o no un correlato expansivo para dicha tensión.

### **-Reales perceptivos**

A nuestro entender, la cuestión del real perceptivo merece una reflexión aparte. Después de todo, construir una imagen no es otra cosa que plantear un punto de vista, mostrar lo que no se ve...o lo que vemos cada día, de una manera nueva e inusual. Este punto resulta muy importante por cuanto ese espacio de representación sugieren mundos posibles por la vía de reducir al mínimo los elementos explícitamente tematizables, acentuando así los procesos de implicación e identificación en el lector, por una parte, y la pluralidad de sentido, por otra. Esto no significa que sean imágenes con tantos sentidos como lectores haya sino que, dentro de la isotopía que la propia imagen instituye, quedan espacios que el lector debe completar de acuerdo a su propio imaginario.

La estética visual instituida culturalmente es la que determina el modo cómo percibimos y, por lo tanto, las imágenes que consideraremos próximas o lejanas (en el plano semántico) de su referente. Por ello, difícilmente podríamos plantear que los elementos que aquí hemos señalado como desencadenantes de procesos de tensión o expansión energética en el lector sean universales.

Durante nuestras conversaciones con los fotógrafos, todos ellos señalaron que en las tomas obtenidas con iluminación natural, en el momento mismo de apretar el obturador no hay una intención consciente de utilizar la luz para expresar un sentido u otro; esto obedece más bien a una sensibilidad, a la capacidad de captar una imagen que reunía ciertos factores capaces de expresar impacto o emoción y trasladarla a la película. En las tomas de estudio, en cambio, la intención se expresa por medio de la articulación de la luz con los restantes códigos de una manera más consciente. Es así como en el plano del contenido el contraluz puede expresar romanticismo o soledad, dependiendo de elementos como el sujeto, la composición, el tratamiento cromático. Sin embargo, si bien el lenguaje fotográfico puede ser capaz (o no serlo) de transmitir estos contenidos en el plano de la expresión, creemos que la información pulsional se transmite de manera más homogénea: una fotografía donde no haya correspondencia entre la lectura prefigurada por el autor y la actualización de lector impactará igualmente, aunque ignoremos por qué.

Podríamos quizá decir que esa sensibilidad de la que hablábamos en los párrafos precedentes no sea otra cosa que la habilidad para captar la energía del real, seleccionar una porción de él y representarlo de un modo tal que podemos sentirla de la misma manera. Es lo que, de alguna manera, hemos querido ayudar a entender en esta Memoria.

## BIBLIOGRAFÍA

- **Aumont, Jacques.**  
La Imagen, Editorial Paidós Ibérica. Colección Paidós Comunicación, Barcelona, España, 1992.
- **Aumont, Jacques y Marie, Michel.**  
Análisis del film, Editorial Paidós Ibérica. Colección Paidós Comunicación, Barcelona, España, 1990
- **Dubois, Philippe.**  
El acto fotográfico, Editorial Paidós Ibérica. Colección Paidós Comunicación, Barcelona, España, 1986.
- **del Villar, Rafael**  
Publicidad Política y Semiótica, aún sin publicar.
- **Eco, Umberto.**  
La estructura ausente, Editorial Lumen, Barcelona, España, 1974.  
Tratado de Semiótica General, Editorial Lumen, Barcelona, España, 1977.
- **Peirce, Charles Sanders**  
La ciencia de la semiótica. Recopilación de Armando Sercovich. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1986.
- **Vilches, Lorenzo**  
La lectura de la imagen, Editorial Paidós Ibérica. Colección Paidós Comunicación, Barcelona, España, 1991.  
Teoría de la imagen periodística, Editorial Paidós Ibérica. Colección Paidós Comunicación, Barcelona, España, 1992
- **Dickey, Thomas y Earnest, Don**  
El libro Kodak de la fotografía. Salvat Editores, S.A., 1991.  
Los antecedentes técnicos obtenidos de este libro fueron complementados con apuntes pertenecientes a Osvaldo Briceño E.(1980 en adelante).