

EL ÍNDICE, EL ICONO Y LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

Dra. Katya Mandoki

*Coordinadora del área de investigación del Posgrado Estética aplicada y semiótica del diseño en la Universidad Autónoma Metropolitana
katya_mandoki@yahoo.com.mx*

Página de la UAM

<http://tonatiuh.uam.mx/>

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2004

Fecha de aceptación: 29 de septiembre de 2004

RESUMEN

En el ineludible acto de recorte que realiza el fotógrafo al disparar el obturador, apuesta su ética profesional y su pericia para hallar el detalle que exprese la totalidad en lo que parecería un juego de fractales o de semejanzas a diversas escalas. En estos términos, se analiza la fotografía documental como estrategia de construcción de imágenes con diversos grados de iconicidad e indicialidad desde la semiótica de Peirce. Su destreza consiste en expresar con elocuencia el todo por la parte (o lo que en retórica se entiende como "metonimia" o sinécdoque") al mismo tiempo que un lenguaje metafórico que opera por semejanzas.

Palabras clave: Icono, índice, fotografía documental, falsificación, ética.

INDEX, ICON AND DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY

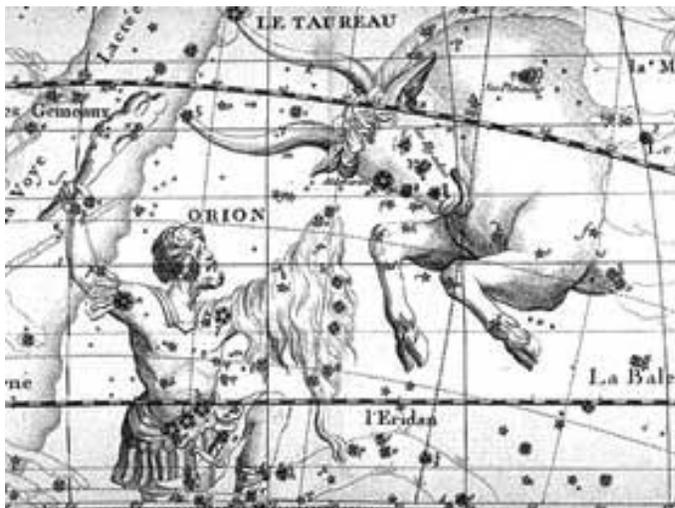
ABSTRACT

In the inescapable act of cutting off that photographers perform when shooting the camera, they bet their professional ethics and skill in finding the precise detail that better expresses the totality of an event or situation. In these terms, one analyzes documentary photography as an image construction strategy with diverse degrees of iconicity and indexicality according to Peirce's semiotics. Their skill consists of eloquently expressing the whole by the part (or what in rhetoric is defined as metonymy) at the same time that of using metaphorical language operating by similarities. Reality for the photographer would somehow seem a game of fractals or similarities at diverse scales.

Keywords: Icon, index, documentary photography, falsification, ethics.

INTRODUCCIÓN

Es impensable, quizás hoy más que nunca, un mundo sin imágenes. Todo es imágenes: las noticias de los periódicos y televisión, los santos y las vírgenes, la video-vigilancia urbana, la credencial del IFE con fotografía, los juegos electrónicos interactivos, los héroes de la patria en murales, estatuas y libros de texto, los rayos X y los logotipos, los iconos del software y las tomografías, las top models, las huellas dactilares, las celebridades, la pornografía y la doble hélice del ADN.



Ese gigantesco mundo de imágenes que Gubern (1996) y otros teóricos de lo visual denominan como "iconosfera" va constituyendo diariamente nuestra idea de realidad. Construimos la realidad por medio de imágenes, no sólo hoy, sino siglos ha. Nuestra pulsión icónica nos lleva a interpretar percepciones imprecisas con imágenes reconocibles, como representar las constelaciones como al cazador Orion en compañía de sus perros fieles, Canis Mayor y Canis Menor, que persiguen al conejo y al toro.¹ Se despliega un mecanismo metafórico que comprende una cosa en términos de otra.

La compleja y profunda idea de Dios, origen único de la creación, la convertimos en la imagen de un anciano bondadoso en una nube. Tezcatlipoca, una fuerza de la naturaleza, es un espejo ahumado. La luna es un queso, el amor es un cupido y la muerte una calaca.

Pensamos con metáforas visuales para convertir ideas abstractas en imágenes concretas: los matrimonios "truenan", se "rompe el hielo", nos "volamos la barda", algunos se "pasan de la raya" y "el tiempo vuela". Aquí el lenguaje verbal delata que nuestro pensamiento parece ser eminentemente visual.

LA IMAGEN ICÓNICA



Poseemos una historia muy larga de imágenes, desde los bisontes y caballos salvajes del paleolítico, las huellas de manos en cuevas como las de Baja California, las estelas, las estatuas monumentales de los faraones y las máscaras funerarias, las cariátides y los Atlantes griegos o toltecas, los Papas al óleo por el Greco, Velázquez y Bacon, hasta los efectos especiales de *Matrix 3* y la increíble factura 3D del video-juego *Zelda*.

Hay dos mecanismos básicos a través de los cuales se vincula una imagen con la realidad: la iconicidad y la indicialidad. Para Peirce (1955, 102), "cualquier cosa, sea una cualidad, un individuo existente, o una ley es un Icono de cualquier cosa mientras sea como esa cosa y se utilice como signo de ésta" (subrayado mío). Opera un mecanismo de semejanza.

¹ Vcharkam.com [en línea]. 2001-2004. Disponible en: <<http://www.vcharkam.com/astronomy/astronomy/?Aid=70&page=2>> [Consulta: 25 septiembre 2004].

Una virgen renacentista o barroca parecía probar su existencia para sus devotos por el realismo en sí mismo de su representación visual. En este sentido, la representación de figuras religiosas funciona por iconicidad no del referente, como sería un retrato de la Virgen real, sino de la referencia, es decir, de la representación mental que tienen los sujetos de las ideas religiosas. Hay un proceso re-entrante o bidireccional donde la imagen pictórica re-presenta la idea social de la Virgen María, y al mismo tiempo constituye esa imagen mental en los sujetos. Los sujetos imaginan a la Virgen por las representaciones visuales que existen de esta imagen.²

Si la pintura religiosa se esfuerza en volver visible lo invisible, la fotografía vuelve permanente lo efímero, cercano lo distante y real lo imaginario. La fotografía analógica es icónica en tanto que la percepción de la imagen fotográfica de, por ejemplo, una silla, se asemeje de algún modo a la percepción de tal silla, aunque la primera esté impresa en papel, plata y gelatina y la segunda sea de madera y hoja de palma. Después de las críticas al iconismo peirceano esgrimidas por Eco (1978. 325-360) puede decirse con suficiente confianza que la iconicidad radicaría en la semejanza no entre imagen y su referente, sino en la percepción de ambos, objeto y representación.

El filósofo Jos de Mul (1997) afirma que la fotografía se convierte en la expresión paradigmática de la metafísica moderna heideggeriana. La ecuación que propone es: si el mundo se vuelve imagen en la época moderna (para Heidegger), tal "imagen de mundo" la proporcionó la fotografía (para de Mul). Aunque la premisa heideggeriana está equivocada, pues el mundo ha sido imagen para el hombre desde el paleolítico y el neolítico con las figuras rupestres, totémicas y mitológicas a la actualidad, de Mul acierta. En este mundo de imágenes, la fotografía analógica adquirió el papel protagónico durante un siglo entero, digamos que desde los tres cuartos del siglo XIX a los tres cuartos del XX. Pero no olvidemos que toda religión y toda ciencia, todo arte y toda ideología política proponen una imagen del mundo. Lo que varían son los códigos de representación.

LA IMAGEN INDICIAL

De Mul cita a André Bazin, el más reconocido teórico y crítico de cine de la segunda mitad del siglo XX, cuando afirma que "la fotografía disfruta de una gran ventaja en virtud de esta transferencia de realidad de la cosa a su reproducción." En otras palabras, la realidad de la cosa contagia de realidad a su imagen. Esta transferencia de realidad se puede explicar no sólo por iconicidad --como la maravilla del espectador ante el realismo icónico de una imagen como en la Virgen antes mencionada, es decir, que parece tan real



que ha de ser real-- sino además por otro proceso que se define en semiótica como "signo indicial".

Para Peirce. "[El índice es] un signo, o representación, que refiere a su objeto no tanto por alguna similaridad o analogía de éste, ni porque esté asociado con caracteres generales que ese objeto poseería, sino porque está en una conexión dinámica (incluyendo espacial) tanto con el objeto individual, por un lado, como con los sentidos o memoria de la persona para quien sirve de signo, por la otra..." (Peirce 1955, 107) El signo indicial tiene una relación de contigüidad existencial, material, con su objeto. Los ejemplos que propone para ilustrar este concepto son el hueco

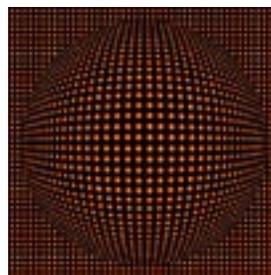
² Virgen con cuatro santos de Andrea del Sarto 1530. *Web Gallery of Art* [en línea]. Emil Kren y Daniel Marx. Disponible en: <<http://www.wga.hu/art/a/andrea/sarto/3/virgin.jpg>> [Consulta: 25 septiembre 2004].

dejado por una bala como indicial de ésta, la posición de una veleta de la dirección del viento, o la extensión del mercurio en un termómetro de la temperatura.



Éste es el caso para el creyente de la imagen de la Virgen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego, pues no sólo es icónica de la figura de la Virgen, sino indicial de su existencia por su aparición milagrosa. A diferencia de la Virgen de Andrea del Sarto, donde el pintor explícitamente se presenta como autor de la imagen (y su relación con el referente es icónica), la imagen de la Guadalupe en la tilma prueba por indicialidad la existencia de la Virgen. Un índice es una huella, una marca o rastro por esta correspondencia física con su referente. La fotografía analógica, particularmente la documental, es por definición una huella, un testimonio y traza, como la figura de la planta del pie en el lodo es huella del animal que ahí pisó o la imagen de la pisada del hombre en la luna (e.g. la huella de Buzz Aldrin del Apolo 11 en la superficie lunar).³

Las imágenes tienen diversos grados de iconicidad e indicialidad, que a su vez varían dependiendo de los referentes. Un cuadro abstracto tiene un grado nulo de iconicidad respecto a un objeto físico, pero un fuerte grado de iconicidad respecto al estilo abstracto en la pintura. Una acuarela de Kandinsky es indicial del trabajo personal, corporal, del pintor, mientras que en las obras de Vasarely producidas mecánicamente, no queda indicialidad física excepto por la firma del autor en cada ejemplar.⁴ Las figuras de los bisontes superpuestas en los muros de la cueva para los rituales de caza nos permiten inferir que, desde entonces, hace miles de años, había un juego entre imagen y realidad donde se pretendía manipular la realidad por medio de su imagen.



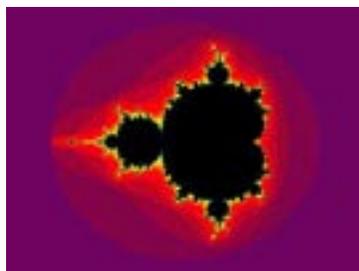
Este juego se jugaba ya sea por semejanzas o signos icónicos, o por huellas o signos indiciales: cuanto mayor la semejanza del signo icónico del animal pintado con el real, mejor augurio habría en la caza.⁵ Y a la vez, si el animal se pintaba en un lugar de la cueva donde el ritual y la caza ya habían sido exitosos, entonces por proximidad o relación indicial podría augurar un buen resultado. Así mientras la indicialidad de la ubicación de la imagen actúa por metonimia (contigüidad) su semejanza lo hace por analogía o metáfora visual.

Ese coqueteo entre la imagen y la realidad adquiere matices especiales cuando surge la fotografía analógica por la virtud de ser simultáneamente icono e índice. La realidad de la foto termina por contagiar de realidad a su referente, como en el caso de iconismo de la Virgen: para el espectador ingenuo, si algo es tan verosímil debiera ser verdadero. Es el tren viniéndoseles encima a los primeros espectadores de los hermanos Lumiere. Además, la realidad recurre a la fotografía casi para probar su existencia: la foto funciona como prueba y testimonio por indicialidad de la realidad de su objeto. A eso se refiere Bazin con "transferencia de realidad de la cosa a su reproducción." De esta manera surgió la ingenua creencia

³ Space.com [en línea]. Imaginova Corp. 1999-2004. Disponible en: <http://www.space.com/php/multimedia/imag/wallpaper_display.php?pic=apollo_11foot_640.jpg> [Consulta: 25 septiembre 2004].

⁴ NELEPORTAL [en línea]. NelePets.com, 2000-2002. Disponible en: <<http://www.nelepets.com/art/20c/1910-1919/1910-kandinsky-300-s108.jpg>> [Consulta: 25 septiembre 2004].

⁵ Ken "Doc Mojo" Musgrave [en línea]. Disponible en: <<http://www.kenmusgrave.com/vasarely2.jpg>> [Consulta: 25 septiembre 2004].



de que algo es real por el simple hecho de haber sido fotografiado. Para el espectador común, la foto documental opera por este mecanismo donde la credibilidad del reportaje se refuerza por la imagen fotográfica. Recordemos el video testimonio de Rodney King, el negro salvajemente golpeado por la policía de Los Ángeles en 1993, que provocó revueltas en esa ciudad por varios días.

Hoy se producen imágenes digitales por computadora que operan bajo ambos mecanismos de producción de signos: ilustran teorías por iconicidad a la vez que obedecen a fórmulas matemáticas o de sistemas complejos por indicialidad para mostrar visualmente realidades de otro modo imperceptibles. Me refiero a los fractales de Mandelbrot⁶ y las series de Julia, el modelo del universo temprano donde la gravedad organiza la materia en filamentos finos, y los modelos Starlogo de Mitchel Resnick de la formación del moho de fango, expansión de incendios o comportamiento emergente de las hormigas o termitas.⁷

En la simulación de Starlogo, no se trata de videos que filman directamente el moho o los incendios, es decir, no establecen una relación icónica con sus objetos, sino que ilustran en un diagrama animado un aspecto del comportamiento de estos fenómenos. Tiene un grado de iconicidad al mostrar por analogía la lógica del enjambre y la dinámica de sistemas complejos, y un grado de indicialidad en primera instancia del programa informático y en segunda de las fórmulas matemáticas que se traducen a imagen (como la graficación de las ecuaciones de segundo grado en parábolas). Sim City no es una representación de alguna ciudad en particular, pero el programa muestra icónicamente una ciudad virtual reconocible por analogía visual con ciudades reales, e indicialmente por la interrelación de diversos factores en los sistemas urbanos (población, economía, industria) y por el diseño del programa informático.

VERDAD Y MENTIRA EN LA IMAGEN DOCUMENTAL

Por la complejidad y accesibilidad en la producción de imágenes, hemos ido perdiendo paulatinamente la ingenuidad respecto a la autenticidad no sólo de las imágenes, sino de la fotografía documental. Se duda si, en la carrera por conquistar el espacio, el hombre realmente llegó a la luna o si se trató de una puesta en escena por Kubrick en un desierto de Nevada. De ahí que el Comandante David Scott, el astronauta del Apolo 15, dejara caer al suelo un martillo y una pluma para probar no sólo que Galileo tenía razón --ya que ambos se precipitaron al suelo al mismo tiempo sin la resistencia del aire-- sino que el hombre estaba efectivamente en la luna. La imagen del hombre en la luna puede interpretarse como un signo de dos tipos: icónico al semejar cómo se pudo haber visto un hombre en la luna, e indicial por contigüidad existencial con su objeto.

El genial Orson Wells realizó la película *F for Fake* sobre la falsificación del arte y del periodismo falsificando momentos aparentemente documentales dentro de la película. Ya antes, en Halloween de 1938, Wells se divirtió mucho cuando anunció en su programa de radio la noticia del aterrizaje de extraterrestres en Nueva York leyendo la Guerra de los Mundos de H.G. Wells. Sus aterrados radio-escuchas, que confundieron el texto de Wells por una noticia real, entraron en pánico y atiboraron de llamadas a la estación.

⁶ *Shwing! ART, CULTURE, LIFE* [en línea]. Los Angeles, California: Idea247,2004. Disponible en: http://www.shwing.com/gal/albums/userpics/10001/prehistory_altamira.jpg [Consulta: 25 septiembre 2004].

⁷ *ICD, Inc.* [en línea]. ICD, Inc. 2004. Disponible en: <http://www.icd.com/tsd/fractals/beginner/mandelbrot.gif> [Consulta: 25 septiembre 2004].

Woody Allen parodia este género de los documentales de archivo en su película *Zelig*, un *mockumentary* o documental de ficción sobre un sujeto que nunca existió, pero que aparece con Babe Ruth, Duke Ellington y Eugene O'Neill, con la presencia de intelectuales comentaristas como Susan Sontag y Saul Bellow quienes le confieren un aire de realismo y credibilidad a la narración de la película.

Sin duda, no todo falso documental resulta cómico. El caso más trágico es el de Muhamad Al-Dura, el niño palestino que cae muerto sobre el regazo de su padre al ser acribillado frente a la cámara por un francotirador situado exactamente frente a él, como lo prueba el análisis balístico (según una investigación transmitida por la televisión alemana ARD⁸). En el caso del asesinato de Al-Dura hay cuatro índices físicos y fotográficos en el reportaje que operan en este caso contra la versión de la barbarie israelí que se pretendió transmitir en el video:



- 1) el barril de concreto detrás del que se esconde el padre para protegerse del tiroteo del lado derecho de la foto donde se hallaban las fuerzas israelíes y hacia donde se ve al hombre mirar repetidamente en busca de protección.
- 2) el gesto del padre quien descubre sorpresivamente a alguien frente él y grita "¡no disparen!" ante la cámara (Fotograma 4-5).
- 3) el salto abrupto de la cámara y su imagen borrosa en el instante del disparo (fotograma 6) lo que prueba cuán cerca estaba el francotirador al camarógrafo palestino Talal Abu Rahma quien tomó el video y brincó hacia atrás y,
- 4) el hueco circular perfectamente simétrico detrás del cuerpo del niño que prueba que la bala se disparó desde el frente.⁹

Es muy difícil de creer que un camarógrafo palestino estuviese situado justo entre los soldados israelíes. Cabe inferir que la fotografía resultara ser en este caso cómplice de asesinato, pues posiblemente, de no estar ahí el Abu Rahma filmando la escena, el francotirador asesino no hubiese disparado contra el niño para lograr mayor impacto en la noticia.

Talal Abu Rahma recibió más de diez premios por el documental y TV 2 de Francia vendió por muchos miles de dólares la imagen que circuló en la televisión global reiteradamente durante todo el día. El pequeño Al Dura fue declarado mártir de la causa palestina y su imagen inspiró videos invitando a los niños palestinos a imitarlo. La otra versión que incluyó el análisis balístico para exculpar a la parte israelí ya no fue noticia, y apenas interesó a la televisión alemana en una ocasión.

⁸ Who Shot Mohammed Al-Dura? (Drei Kugeln und ein totes Kind) Película alemana 2002, color; idioma: inglés. director: Esther Shapira. Producción: ARD (Das rote Quadrat). Duración: 45 mins.

Véase al respecto <http://perso.wanadoo.fr/mivy/linfo/al-dura/al-dura_mena.htm>. y *Internationale Christliche Botschaft Jerusalem* [en línea] Internationale Christliche Botschaft Jerusalem Deutscher Zweig e.V., 2002-2004. Disponible en: <www.icej.de/archiv/icejnews20020320.html> [Consulta: 25 septiembre 2004].

⁹ *Muslim-markt* [en línea]. Muslim-Markt, 1999. Disponible en: <<http://www.muslim-markt.de/Palaestina-Spezial/images/zionistenmassaker/zionmord.jpg>> [Consulta: 25 septiembre 2004].



Si el de Al-Dura fue el caso más trágico, el más patético fue el de Stalin quien manda falsificar imágenes con fotomontajes para crear una realidad ficticia que le granjeara la simpatía entre las masas. En su interesante libro, *El comisario se esfuma* David King (1997) muestra cómo se van desvaneciendo uno a uno por pincel aéreo los personajes que aparecían con Stalin en fotografías oficiales en la medida en que iban cayendo de la gracia del dictador.¹⁰

Más tenebrosos son los casos en que la fotografía se utiliza como un mecanismo de producción deliberada de placer en la fotografía del *snaff*.¹¹ Para quienes suponen

que el documental *snaff* no es más que una leyenda urbana de terror, valga insistir en el hecho de las redes internacionales que producen fotografía de violaciones y muertes de niños para venderlos por Internet (algunas mafias rusas e italianas ya han sido capturadas) y porque no hay otro modo de explicar la impunidad ante las más de 400 asesinadas de Ciudad Juárez. El efecto perverso de estas imágenes ya no parece operar tanto por mecanismos de iconicidad, (como es el caso de la pornografía,) sino en la indicialidad, el que permanezcan huellas de sufrimiento real y muerte ante la cámara.



HIPERREALIDAD Y METARREALIDAD

La diversidad en las posibilidades actuales de manipulación de la imagen nos obliga a reconsiderar las relaciones entre verdad y mentira, existencia y ficción, falsedad y autenticidad, realidad e hiperrealidad. Ya no basta, como decía Santo Tomás, "ver para creer". La ficción, por ejemplo, es real pero no existente. Es un mecanismo icónico que muestra la realidad por un rodeo. La literatura y el cine de ficción ya son parte de nuestra realidad, como la película *La Guerra de las Galaxias*, pero no son existentes como en cambio sí parece serlo la otra guerra de las galaxias, el programa armamentista de Ronald Reagan en 1993 para destruir misiles en el espacio. Hay falsedades auténticas. El *kitsch*, como la música, vestuario y utilería de Liberace, existen, son reales y responden genuinamente al gusto de sus admiradores. Es también auténtico en que la existencia del *kitsch* es un índice de sensibilidades auténticamente *kitsch*. La ficción de *Zelig* es una metáfora auténtica no sólo de individuos sino de grupos sociales camaleónicos que se transforman de acuerdo a las circunstancias para presentar en cada oportunidad una imagen "políticamente correcta".

Umberto Eco (1973) propone el concepto de "hiperrealidad" para referirse a las construcciones que pretenden ir más allá de lo real por el simulacro, como los parques temáticos de Reino Aventura o Six Flags, DisneyWorld y Futuroscope. Las Vegas es un espacio hiperreal que imita los grandes monumentos del mundo en una ciudad del desierto de Nevada. Y sin embargo, Disneyworld y Las Vegas existen, son reales y auténticas falsificaciones de pueblos del Oeste Americano, de la Estatua de la Libertad o la esfinge de Giza, que ostentan incluso, por escala y acabado, el hecho de



¹⁰ Disponible en: <www.onsverleden.net/afbrusland/sat11.jpg>[Consulta: 25 septiembre 2004]; *Radio Community Server* [en línea]. UserLand Software, Inc, 2001-2004. Disponible en: <<http://radio.weblogs.com/0113064/images/2004/01/10/stalin.jpg>> [Consulta: 25 septiembre 2004].

¹¹ *Diario del Navegante 2.0* [en línea]. Madrid, España: Diario El Mundo, 28 septiembre 2000. Disponible en: <<http://www.el-mundo.es/navegante/2000/09/28/snaff.html>>[Consulta: 25 septiembre 2004].

ser falsificaciones.¹² Para Baudrillard (1978, 26) el simulacro de Disneylandia “existe para ocultar una simulación de tercer orden: Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de los hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad.”

Pero hay mecanismos en los que la realidad regresa y con venganza. Quiero proponer el término de “metarrealidad” para distinguir los casos de imágenes que pretenden mostrar una realidad por un mecanismo icónico ocultando otra, y que al mismo tiempo la realidad se muestra en lo que se oculta por un mecanismo indicial involuntario.



En contraste a la hiperrealidad como ocultación de la ausencia de realidad, las imágenes metarrealas inyectan realidad a la ficción desde afuera, delatan lo real en lo irreal. Las fotografías borradas de los camaradas de Stalin pretenden ocultar la existencia de estas personas y su proximidad a Stalin. Y sin embargo, resultan involuntariamente icónicas a la vez que indiciales de la situación de desapariciones en el círculo alrededor del dictador soviético. Al mentir, las fotografías dicen paradójicamente la verdad de lo que ahí ocurría, pues efectivamente la desaparición fotográfica era indicial de la desaparición real de esas personas del círculo stalinista.

El video documental de Al-Dura es verdadero (pues el niño en efecto parece morir ante la cámara) pero no auténtico pues el fotógrafo ocultó 22 de los 25 minutos que filmó antes y el contexto en que sucedieron los hechos para presentar un recorte del video de sólo 3 minutos. Trató de presentar una imagen a la vez icónica de la brutalidad israelí, e indicial de la muerte del pequeño, pero resultó involuntariamente indicial de otra situación que permite suponer un acuerdo entre quien disparó el arma y el de la cámara. Como en la filmación del funeral de víctimas palestinas de lo que se llamó “Masacre de Jenin” realizado para el comité de investigación de la ONU, un helicóptero israelí captó el momento en que cae el cadáver del féretro llevado en hombros y sale corriendo de ahí, con los asistentes huyendo espantados pensando que el muerto había resucitado.¹³ En este caso, una puesta en icónica de la víctima palestina resultó metarreal al inyectarse involuntariamente lo real como índice de las estrategias de propaganda palestina. Desde luego, para el espectador escéptico, el video puede interpretarse como una escenificación de un falso funeral, pero no una estrategia de los palestinos para mostrarse como víctimas a los enviados de la ONU, sino de los israelíes para restarle credibilidad a los palestinos. Ese contexto no parece la excepción en cuanto a mostrar evidencia que sólo convenza a los convencidos.

En la foto de O.J Simpson en la portada de la revista Time de junio 27 de 1994, aparece la imagen de archivo de policía de Simpson notablemente oscurecida. Ante las protestas de manipulación de la imagen. La revista argumenta que sólo se trató de una foto-ilustración, no de una foto real, es decir, de un mecanismo puramente icónico y de diseño. Y sin embargo, entre todas las posibilidades de manipulación de la imagen, casualmente se seleccionó el color que enfatiza la raza del referente, y de ese modo resultó

¹² *Global Geografía* [en línea]. GlobalGeografía.com, 1998,2004. Disponible en: <http://www.globalgeografia.com/album/usa/las_vegas.jpg>[Consulta: 25 septiembre 2004].

¹³ *CNN.com/World* [en línea]. Cable News Network LP, Time Warner Company, 2003. Disponible en: <<http://www.cnn.com/2002/WORLD/meast/05/03/jenin.tape/index.html>>. [Consulta: 25 septiembre 2004]. El video está en: *Israelinsider* [en línea]. Koret Communications, 2001-2002. Disponible en: <http://israelinsider.com/channels/diplomacy/articles/dip_0204.htm#> [Consulta: 25 septiembre 2004].

indicial del racismo subyacente en la percepción del asesinato de Nicole Simpson, su esposa de raza blanca.¹⁴ La revista *Newsweek*, en contraste, muestra la misma foto de archivo en color más verosímil. Desde un código en que lo negro tiene connotaciones no sólo raciales sino morales, el oscurecimiento es metafórico de un veredicto de culpabilidad e indicial de la antipatía ante el referente.

En la novela de ficción *The Gulf War Did Not Take Place*, Jean Baudrillard, por ejemplo, propone que la guerra del Golfo nunca ocurrió, y que simplemente se trató de un simulacro como los videojuegos. Poco después se puso a la venta un video-juego de acción *Desert Storm* de animación 3D con imágenes semejantes a las que vimos en 1990 por televisión.

Las imágenes verdes en fondo negro de la Guerra del Golfo Pérsico son reales, probablemente verdaderas, pero no auténticas, pues si pretenden describir la guerra, sólo muestran efectos tecnológicos y ocultan los humanos.¹⁵ Aparentemente son indiciales de lo que lo pilotos veían al momento de lanzar misiles, pero no son icónicas al ocultar la realidad de la guerra en los cuerpos y vidas de las víctimas. Sin embargo, pueden interpretarse como metarreales al ser indiciales del sentido lúdico que posiblemente tuvo ese episodio para los pilotos norteamericanos que participaron en él. Muchos de los que observaron a los aviones estrellarse ante las torres gemelas de WTC el 11 de septiembre, reaccionaron como ante imágenes de ficción asociadas al cine de acción en Hollywood. Era difícil creer que fuesen reales. Stockhausen no pudo incluso ocultar su gran admiración estética al interpretarlos como un performance, una obra de arte. De ahí la larga cadena de testimonios en los medios como signos indiciales para convencer al público cinemático (neologismo que propongo para denotar al público conformado y educado por imágenes cinematográficas) de que realmente sucedió.

ETHOS EN LA FOTO DOCUMENTAL

Puesto que la percepción es limitada, está obligada a seleccionar un foco particular de su campo de visión. Evidentemente la fotografía impone un corte en el flujo de las percepciones visuales que significa un inevitable ocultamiento del contexto. El *ethos* del fotógrafo documental consistiría en la paradoja de reflejar ese contexto al momento de suspenderlo. Digamos que la destreza y la ética del fotógrafo documental residen en algo así como la intuición de una lógica fractal. Tiene que hallar ese elemento fractal en donde se muestre la totalidad, mostrar el todo por la parte que lo expresa.

El proceso de selección de la toma sería como en esos esquemas de la óptica que vimos en la escuela donde la imagen que pasa por la pupila se reduce e invierte para ser luego reconstituida y enderezada por la mente. El fotógrafo reduce el todo a la parte, para que el espectador pueda ampliar esa parte para visualizar un todo. Así al apretar el obturador tendrá que realizar en un instante el juego doble de la metonimia al mostrar el contexto por el detalle y de la metáfora para expandir el significado y desencadenar el proceso interpretativo que caracteriza al iconismo.¹⁶

Con los mismos recursos, el fotógrafo puede recortar un contexto no para expresarlo sino, conociendo los mecanismos de decodificación del espectador potencial, hacer la toma como si fuese metonímica y colocarle una nomenclatura o lo que Barthes denomina "anclaje".

¹⁴ Sandra Oundjian [en línea]. 1995-2003. Disponible en: <<http://sandra.oundjian.com/content/papers/thesis/chapter3.htm>> [Consulta: 25 septiembre 2004].

¹⁵ *Cloud 9* [en línea]. Cloud 9 Internet, Inc. 2004. Disponible en: <<http://www.users.cloud9.net/~bradmcc/sq/nightvision.jpg>> [Consulta: 25 septiembre 2004].

¹⁶ *President-evil* [en línea]. Disponible en: <<http://www.president-evil.com/pow1s.jpg>> [Consulta: 25 septiembre 2004] Prisioneros transportados a la Bahía de Guantánamo.



En el caso izquierdo la foto ilustra la total devastación de lo que se llamó “La masacre de Jenin”.

La de la derecha muestra la cuadra que fue destruida con bulldozers por el ejército israelí la semana de bombas suicidas diarias.¹⁷

Pero ¿qué fotógrafo de guerra iría a mostrar lo que quedó intacto después de la caída de un misil? Para el semiólogo, “El anclaje es la función más frecuente del mensaje lingüístico; aparece por lo general en la fotografía de prensa y en publicidad. El anclaje es un control; frente al poder proyectivo de las figuras, tiene una responsabilidad sobre el empleo del mensaje. Con respecto a la libertad de los significados de la imagen, el texto tiene un valor regresivo, y se comprende que sea a ese nivel que se ubiquen principalmente la moral y la ideología de una sociedad.”¹⁸

La fotografía obliga a un corte y en ese corte es donde se juega el *ethos* del fotógrafo, pues no sólo puede girar 359 grados, sino acercarse y alejarse, enfocar y desenfocar ciertos aspectos y no otros. Toda fotografía implica necesariamente un acto de enmarcamiento.

En una toma de los prisioneros de la guerra de Afganistán llevados a Bahía Guantánamo, el fotógrafo podría haber recortado la parte inferior y mostrar el patriotismo norteamericano al desplegar la bandera al interior de una nave aérea militar. Esa fotografía se filtró a los medios, como la de los presos iraquíes torturados en la cárcel de Abu Grahیب donde era difícil decidir qué horrorizaba más, si el sufrimiento de los presos o el placer de sus captores.

¹⁷ <http://www.msnbc.com/news/872612.asp>

¹⁸ *Nombre Falso. Comunicación y Sociología de la cultura.* [en línea]. Departamento de Comunicación Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Febrero 2004. Disponible en: <http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/barthes_3.html> [Consulta: 25 septiembre 2004].

CONCLUSIONES

Las consecuencias sociales del juego con las imágenes documentales producen, por un lado, espectadores ingenuos que creen todo lo que ven en imágenes, y por otro, escépticos que ya no creen en nada. A pocos sorprende ya que la fotografía pueda mostrar la realidad como también ocultarla, falsearla o transformarla. En las imágenes de propaganda política se opta por otorgarle credibilidad a aquéllos por quienes se tiene simpatía y a negársela a sus contrarios. El código de interpretación suele ser puramente afectivo. Pero para quienes en efecto persistan en conocer el grado de realidad de la información visual que reciben, tendrán que equiparse de códigos más sólidos con los cuales interpretar las imágenes.

Las figuras en verde sobre fondo negro de las imágenes de La Guerra del Golfo muestran el afán quirúrgico y de precisión del ataque norteamericano, al tiempo que ocultan la sangre y las vísceras despedazadas de sus víctimas. Como imágenes metarreales, exhiben este ocultamiento y la cualidad lúdica que la guerra tendría para algunos militares norteamericanos. Se disparaba como si fuera un simulacro de entrenamiento, al igual que el simulacro se disfruta como si fuese real.

Si lo hiperreal oculta la irrealidad de lo real, lo metarreal muestra la realidad en lo irreal. Con la panoptización de la sociedad en que incluso los teléfonos celulares son ya gadgets fotográficos, la imagen documental se multiplicará exponencialmente. Requerimos, por tanto, de varios códigos para interpretar imágenes de lo real. Habrá que funcionar como detectives al comparar versiones e ir en busca de índices metarreales que exhiban lo real al momento de ocultarlo. Si la inmediatez, transparencia e inocencia de la imagen se va esfumando, cabe el riesgo de que se vuelva contra-intuitiva al grado de que llegue el momento en que se requieran iconólogos e indiciólogos para aseverar o verificar las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place*. Bloomington: Indiana UP, 1995.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Nueva Imagen, Lumen, 1978.
- Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality*. Orlando: Harcourt Brace, [1973] 1990.
- GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona, 1996.
- MUL, Jos de "The virtualization of the world view: The end of photography and the return of the aura": *The Photographic Paradigm*. *Lier en Boog: Series of Philosophy of Art and Art Theory* 12 (1997), Amsterdam/Atlanta 1997, 44-56.
- KING, David. *The Commissar Vanishes, the Falsification of Photographs and Art in Stalinist Russia*. Henry Holt & Company, Inc., 1997.
- PIERCE, Charles Sanders. *Philosophical Writings of Peirce*. Justus Buchler (ed.) New York: Dover, 1955.