
EL ROL DEL LECTOR EN LA FOTOGRAFÍA

Lorenzo Vilches

Desde que apareció el primer artículo de semiología fotográfica (BARTHES, 1961) no se puede decir que este campo haya avanzado mucho. Una de las razones importantes es ciertamente la latga hipoteca impuesta por la lingüística a los objetos de la semiótica relacionada con la comunicación de masas. Pero también existe una cierta matriz teórica no suficientemente explicitada aún: es Jakobson quien ha inspirado a Barthes y a los posteriores semióticos de la fotografía y la publicidad visual. Esto significa que, cuando se ha trabajado tanto a nivel de las funciones del lenguaje como de los usos sociales de la imagen, el punto de partida jakobsoniano no ha sido desarrollado productivamente, por lo que nunca se llega a saber cómo demonios se pueden articular y jerarquizar todas aquellas funciones comunicativas tan acertadamente definidas por el lingüista.

Al mismo tiempo, superada la etapa de la unicidad y complicidad de código entre emisor y destinatario (*cf.* LÉCO, 1973) queda todavía una amplia tarea para la semiótica que consiste en ir más allá de la taxonomía de niveles en la imagen (*cf.* el artículo de Metz en este mismo número).

El diálogo de la semiótica con la lingüística textual y la pragmática moderna permiten, en mi opinión, impulsar nuevas tareas de investigación de la imagen. La reflexión que se lleva a cabo en este artículo quisiera ser una demostración de ese diálogo enriquecedor.

Comencemos por señalar que nos parece central el rol del destinatario en la comunicación fotográfica. Esta función puede estudiarse como una *lectura* que se realiza en un *espacio*, donde es posible distinguir el aspecto físico del aspecto perceptivo-cognoscitivo. El espacio físico es el soporte de la expresión fotográfica, mientras que el segundo es propiamente el *objeto de una semiótica*. En particular, la semiótica puede articular la relación perceptivo-cognoscitiva a través de las categorías del *ver* y del objeto *visto*.

La relación del lector con la fotografía no se agota, sin embargo, en la modalidad del *saber* (conocimiento del objeto fotografiado), sino que se modaliza también como un *hacer* (la percepción es un acto y el lector va y viene sobre la fotografía en busca del sentido latente).

Una vez designadas las competencias del lector, la siguiente pregunta es de qué manera este polo de la comunicación deviene y se cualifica como tal. El lector es un sujeto de manipulación en la medida que usa la fotografía con ciertos fines (y no sólo a la inversa, como en la sociología tradicional de los efectos de los medios sobre el público). Este *uso* lo convierte en un *actante* (alguien que realiza el *acto de ver* y que es materia de la psicología de la percepción) y en un *observador* (un sujeto capaz de conocer en el *acto de mirar* y que sería materia de una psicología del conocimiento). Este *actante observador* se convierte así en un *intérprete* de la comunicación fotográfica.

Este lector-observador en la comunicación de masas no puede ser individual. Porque no se trata de un mero receptor físico (como en la teoría de la información) sino de un concepto teórico que puede aplicarse a todos los actantes observadores. Se trata de un actante colectivo, que recibe el nombre de *público* en el ámbito de la comunicación de masas y que en semiótica puede definirse como un *lector teórico* (cfr. ECO, 1979).

Parecería conveniente, entonces, reconvertir los términos de destinatario-receptor usados por las ciencias de la comunicación y de la información, respectivamente, en una pareja «semiótica» que podríamos llamar *público-lector* y que corresponde con el usuario colectivo en el contexto de la sociología de los *media*.

El lector lee un *espacio*. El espacio de la lectura es visual y en su interior se pueden distinguir cuatro funciones que a su vez pueden agruparse en dos categorías. Las funciones se refieren a la relación *marco vs foco* y a la relación *tema vs tópico*. Las categorías corresponden al plano de la expresión y al plano del contenido.

Expresión y contenido son evidentemente las categorías de Hjelmslev (1968) y ellas nos permiten la posibilidad teórica de hablar de la fotografía como un texto que funciona semióticamente (función semiótica es toda relación entre una expresión y un contenido).

Las cuatro funciones, en cambio, no pertenecen todas en igual medida al patrimonio de la lingüística estructural y de la semiótica, debiendo buscar su origen y contenido en contextos culturales más amplios respecto de los cuales la comunicación de masas no es del todo ajena. Se impone, por tanto, su redefinición en el contexto de la semiótica y de la fotografía. Pero existe, además, una conveniencia puramente táctica para recuperar estos términos. Me refiero a que las cuatro funciones son de hecho utilizadas en el lenguaje cotidiano de los textos de la comunicación de masas (técnica y crítica fotográfica, crítica de cine y televisión, presencia de los géneros literarios en la prensa escrita, etc.), pero también en la comunicación informal de los usuarios.

Así, la palabra *marco*, por ejemplo, se utiliza como lugar referencial en: «el acuerdo marco ha sido negociado en la sede del sindicato U.G.T.», pero también en un sentido material en: «desearía enmarcar este retrato». En sentido indirecto cada vez que se habla de encuadrar a un objeto o persona es al concepto de marco que se hace mención.

La palabra *foco* es todavía más frecuente que la anterior en el lenguaje del aficionado. El mayor esmero de todo fotógrafo dominical es «enfocar correctamente».

Tema: viene usado con la función de resumir un texto escrito, pero también se dice con frecuencia el «tema de la fotografía».

Tópico, finalmente, es menos usado que las anteriores en relación con la fotografía, aunque está presente indirectamente bajo formas peyorativas como «lugar común» o «estereotipo».

Veamos la redefinición semiótica de esos cuatro términos:

1. MARCO. Esta noción puede describirse como limitación del espacio visual, en su aspecto externo; y como espacio de representación, en su aspecto interno. Una teoría de la percepción y posteriormente una sintaxis visual pueden dar cuenta metodológica del término en el plano de la expresión. El origen etimológico del término pertenece al campo de la teoría teatral y define el cuadro escénico donde se desarrollan acciones. Pero desde una visión pragmática más amplia, el *marco de representación* permite las inferencias del lector en una unidad textual precisa y como tal puede redefinirse a partir de una teoría de la lectura visual: el *marco de representación* contiene información acerca de los estados y de las acciones de los personajes representados, así como acerca del espacio y del tiempo que condicionan y delimitan al texto fotográfico. Como tal, el *marco* fija el campo de competencias de la manipulación en la comunicación de masas¹.

En la fotografía la noción de *marco* puede ser homologada al conjunto de manipulaciones que se efectúan bajo la noción de *encuadre*, y que está compuesto por la *escala*, el *ángulo* y la *iluminación*.

La *escala* comprende las categorías de cercanía *vs* lejanía al nivel de la expresión, mientras que lo que se conoce como *escala de planos* (plano general, plano medio, primer plano), corresponde al nivel del contenido y puede estudiarse junto con los deícticos aquí-allá (*imagen 1*).

El *ángulo* puede estudiarse en semiótica bajo el concepto de *espacialidad* que permite integrar el estudio de: a) la *horizontalidad*, que comprende a su vez las nociones de *perspectiva* como punto de vista del fotógrafo (enunciador) y del lector (enunciario); b) la *lateralidad*, que puede estudiar tanto la relación que se da entre los márgenes del cuadro (concepto externo de marco) como la escala de planos que se representan en su interior (donde es dominante la relación

¹ Existe también otra definición de *marco* (Frame) formulada por GOFFMAN (1974), que aquí no se ha considerado pertinente. Véase también WOLF (1979).



Imagen 1

figura/fondo); *c)* la *verticalidad*, finalmente, como oposición a *horizontalidad* espacial define las relaciones de alto/bajo en la expresión fotográfica (que a nivel de contenido corresponde con las nociones de «picado/contrapicado» (*Imagen 2*).

La *iluminación* puede estudiarse productivamente bajo la noción de *contraste*, que define la naturaleza de la articulación fotográfica. Desde el campo semiótico el contraste puede colocarse en la substancia de la expresión. De este modo podríamos distinguir dos tipos de contraste: contraste como categoría visual: nítido *vs* no-nítido; y el contraste como categoría de la Gestalt: figura *vs* fondo. Ambas categorías están, a su vez, relacionadas con categorías complejas comunes a todas las imágenes: el cromatismo y la forma geométrica que forman parte de una sintaxis visual.

Las categorías de contraste nítido/no nítido y figura/fondo están implicadas a un primer nivel de lectura, de tal manera que podría decirse que el contraste es una unidad ya textualizada por el hecho de manifestarse fotográficamente (no existe fotografía sin contraste y éste viene inmediatamente simbolizado o «retorizado» por el lector).

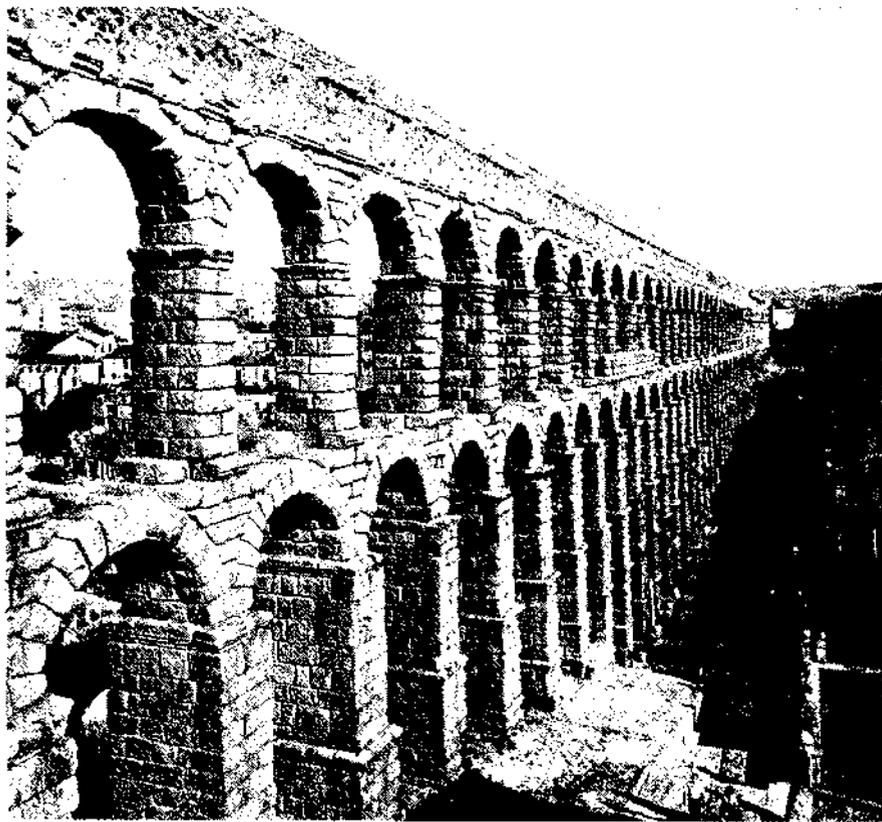
El contraste a nivel físico (materia de la expresión) se puede denominar *densidad*, y así se puede hablar respecto de una foto en blanco y negro de *una mayor o menor densidad*. A su vez, el contraste claro/oscuro como categoría semiótica

puede denominarse *valor* (que en el lenguaje vulgar de la fotografía corresponde con el «valor del contraste»). A partir de la oposición anterior se pueden construir las relaciones contrastado/matizado o bien matizado/no matizado (Cfr. LINDEKENS, 1976). El contraste claro/oscuro, sin embargo, ya no es una unidad de la expresión sino una manifestación sintagmática de contrastes de valores que la cultura reconoce (y reproduce ideológicamente) como un espacio causado por la luz y la sombra:

Si se puede hablar de *texto* visual en la fotografía, por tanto, es porque a nivel de la expresión se da el claro/oscuro como una organización topológica (Cfr. FLOCH, 1980), una unidad textual isotópica que tiene un lugar concreto en el espacio de la fotografía (arriba, abajo, izquierda, derecha).

Queda, todavía a nivel de la expresión, una noción estrictamente relacionada con el concepto de *marco*: la noción de *campo / fuera de campo*, que ha sido impuesta por la reflexión cinematográfica y, por extensión, a la fotografía. Se

Imagen 2



166 trata de una operación de inscripción de la presencia de personas o cosas en un espacio visible. Es el *encuadre* quien delimita el espacio representado instalando una diferencia (que puede llegar a ser una ruptura simbólica) entre el *campo* como espacio visible y el *fuera de campo* como espacio invisible. La noción de *campo / fuera de campo* funciona como un dispositivo expresivo de la fotografía y en él se inscriben la *profundidad de campo* y la *escala de planos*. La articulación del *fuera de campo*, que en el cine representa la fragmentariedad espacial de una secuencia (función de la elipsis, por ejemplo), no se puede decir que tenga la misma función en la fotografía. En ella toda la representación está contenida allí, en el campo, y tiene como único espacio de referencia lo visible, por lo cual el *fuera de campo* está fuera de toda textualidad.

2. FOCO. En principio se pueden distinguir cinco tipos de tratamiento sobre la noción de *foco* y la acción de enfocar.

En primer lugar el enfoque en fotografía es una de las manipulaciones físicas más elementales: hacer nítido al sujeto fotográfico. Se relaciona directamente con el problema de la *nitidez* y se resuelve mediante la nitidez de la lente, la potencia de resolución de la película (más estrecha es la emulsión, más fino es el grano y menor número de parásitos), y la precisión del *enfoque*, que es precisamente la tarea humana. La productividad mecánica del foco se mide por el enfoque de profundidad (y que tiene relación con la perspectiva geométrica) o por el enfoque de primeros planos.

La tarea de enfocar es eminentemente comunicativa y consiste tanto en transmitir como en recibir una imagen, y por ello no está exenta de la posibilidad de ruidos como en todo canal (parásitos de la lente, movimiento del sujeto o cámara por encima de la velocidad aceptada por el canal, brumas y radiaciones ultravioletas, etc.). Obviamente estos ruidos pueden ser sabiamente explotados para producir ciertos «efectos» expresivos. Inciden también sobre la nitidez del foco la iluminación (véase MARCO) y el movimiento (o la falta de movimiento), además de todos los factores de procesamiento en laboratorio.

En segundo lugar, el foco como acto de percepción. En la teoría de la percepción, la *forma* tiene una óptica: la retina del ojo capta con precisión sólo una pequeña área en el centro del campo visual (*cf.* MARCO) que se le ofrece. El lector se ve obligado a enfocar la dirección exacta del objeto. Por eso nuestros ojos no recorren libremente cualquier espacio, sino que están restringidos a captar lo que la mirada está fijando. Nuestra mirada es discontinua como el correr de la liebre delante del galgo. La necesidad del enfoque continuo está determinada por la construcción simétrica de nuestra percepción visual; sólo que en el caso de la fotografía no es necesario que el objeto que aparece con mayor nitidez sea el central, ya que los objetivos permiten hacer nítido un objeto asimétrico haciendo que se rompa el equilibrio original del espacio visualizado.

Desde un punto de vista retórico, en tercer lugar, ciertos valores sintácticos en

la composición de la imagen, tales como la oposición entre «neutralidad» y «acento», o entre «transparencia» y «opacidad», son otras tantas tareas técnicas que pueden redefinirse a partir de la noción de *foco*.

En retórica, el concepto de *foco* puede ser estudiado a partir de la figura del *énfasis*. Esta pequeña transferencia léxica la permite la misma etimología griega del *empháinēn*, que puede traducirse como exhibir y mostrar. La noción de *foco* coincide también con una forma de *elocutio* (expresión de las ideas a través de las figuras del lenguaje) emotiva, exagerada, afectada, que crean un cierto tipo de competencia contextual del discurso mediante un tono expresivo (enfoque) con el que se pretende marcar un término concreto (como en la recitación teatral).

Un buen fotógrafo habrá de conocer los diferentes grados de sensibilidad de los colores a fin de dominar en todo momento su propia *elocutio* y saber, por

Imagen 3



ejemplo, que las emulsiones ortocromáticas son sensitivas a todos los colores excepto al rojo que se transforma en negro, mientras que frente al azul reaccionan transformándolo en blanco. (Entonces será más fácil obtener ciertos «focos de atención» con estas películas que con las emulsiones pancromáticas que son sensibles a todos los colores del espectro.) En una teoría de la lectura fotográfica es perfectamente legítimo afirmar que tipos de énfasis retórico, como el uso del color o de los objetivos, son verdaderas marcas sintácticas del discurso visual con función semántica. Así, por ejemplo, una fotografía puede construir un tipo de énfasis referencial creando un particular modo de puesta en escena por el que el observador está obligado o vendrá invitado a focalizar determinadas marcas enfáticas a través de los gestos, tamaños, perspectivas. (*Imagen 3*).

En cuarto lugar, *foco*, según una perspectiva semiótica y examinando exclusivamente el polo del destinatario-lector, tiene por centro al sujeto observador como sujeto de la acción de focalizar. La focalización tiene su origen en el concepto de punto de vista y designa, según GREIMAS (1979) «un conjunto de procedimientos utilizados por el enunciador para hacer variar la iluminación, es decir, para diversificar la lectura que hará el enunciatario de la narración tomada en su conjunto o parcialmente».

Para PANOFKY (1973) la perspectiva se realiza mediante la actividad del individuo perceptor y esta acción está determinada por la «posición de un punto de vista» subjetivo elegido a voluntad.

De modo que es el enunciatario-fotógrafo quien enfoca desde un punto de vista, pero es el enunciatario-lector quien debe colocarse idealmente en la posición correspondiente a la estructura perspectiva de la foto. Esta actividad de desplazamiento del lector frente a la fotografía lo convierte de sujeto observador, somático, en sujeto cognoscente, en un verdadero lector que va más allá de la pura percepción física.

Según lo anterior, la noción de *foco* puede estudiarse conjuntamente con la noción de punto de vista en perspectiva. Ello permitiría generar una reflexión mucho más general sobre el carácter ideológico del espacio fotográfico. Recuérdese el comentario de Foucault sobre *Las Meninas* (1968), donde la mirada del observador es la mirada del artista, la mirada del soberano, la mirada de un lector.

Que el punto de vista y la focalización no pueden identificarse con un emisor concreto (y de ahí la productividad teórica de los conceptos de enunciatario y enunciatario en la semiótica) como tampoco con un destinatario preciso, es algo que puede también desprenderse de *La formalización de las modalidades enunciativas* de Foucault (1970). Tanto la focalización como la perspectiva son estructuras eminentemente discursivas y éste podría ser el punto de partida para ponerse el problema de la ideología en la representación fotográfica. La perspectiva es una representación, pero es la focalización (a través de la evocación de lo invisible en la superficie fotográfica, de lo ausente en la imagen latente) una verda-

dera actividad cognoscitiva de un lector que en su lectura se pregunta por la *verdad* referencial del objeto (*cf.* las teorías marxistas y estructuralistas de la *teoría del reflejo* y que han afectado más o menos directamente a las teorías del iconismo), por el *saber* frente a los problemas de la semejanza y la analogía, por el *po-* *der* frente a los problemas de la persuasión y la manipulación.

En todo esto el *lector* representa en la estrategia de la focalización una fuerza que no ha sido hasta ahora tomada suficientemente en cuenta.

3. TEMA. Esta noción debe ser estudiada en el ámbito semántico de una teoría del discurso visual.

El *tema* en fotografía aparece bajo la forma de un recorrido espacial del cual se sirve el *autor-fotógrafo* para exhibir secuencialmente (en una serie de *slides*, por ejemplo) o simultáneamente (como en la foto fija) una serie de lugares parciales. Estos espacios delimitan a los objetos fotografiados (verdaderos actantes en una fotografía narrativa seriada) y al contexto pragmático del espacio cognoscitivo del *lector*. El contexto está, además, delimitado por el programa narrativo de la temática fotográfica: objetos o personas fotografiadas y las funciones que éstos realizan.

El recorrido temático que el lector realiza en la fotografía es fundamentalmente icónico y está relacionado con el concepto de marco como el espacio local más pequeño que da coherencia a las figuras como partes de un todo o forma. La relación entre el tema y las figuras retóricas es bastante estrecho. Por ejemplo, en la *imagen 4* el tema narrativo es «mecánico al trabajo» y las figuras icónicas forman una figura retórica (sinécdoque) que se engloban en un *marco* englobante más amplio donde se encuentran otros coches, otras herramientas, un espacio cerrado con ciertas características arquitectónicas de un garage, etc. El *autor* se encuentra aquí exhibiendo un *tema* a través de un recorrido figurativo que invita al *lector* no sólo a reconocer perceptivamente las figuras icónicas aisladas sino también a integrarlas en su propio programa de lectura como un *tema*, es decir, con un contenido o unidad semántica. El recorrido temático en la fotografía es un encadenamiento isotópico de figuras que pueden ser integradas a un tema. La relación con la teoría de la *forma* es aquí evidente. Pero en el *tema* la situación puramente perceptiva del espectador, que no iba más allá de una focalización, se transforma en una actividad cognoscitiva que se realiza a través de una *tematización*. Y esta *tematización* es la *performance* del lector que actualiza los valores semánticos manifestados en forma de valores narrativos, focalizados, explícitos o implícitos presentes en el texto fotográfico.

4. TÓPICO. Este concepto es un poco más complejo que el anterior y se puede definir o bien desde la lingüística textual (*cf.* VAN DIJK, 1977), o bien desde la semiótica (*cf.* GREIMAS, 1976, 1979).

A partir de la lingüística textual se entiende, sobre todo, en relación con el

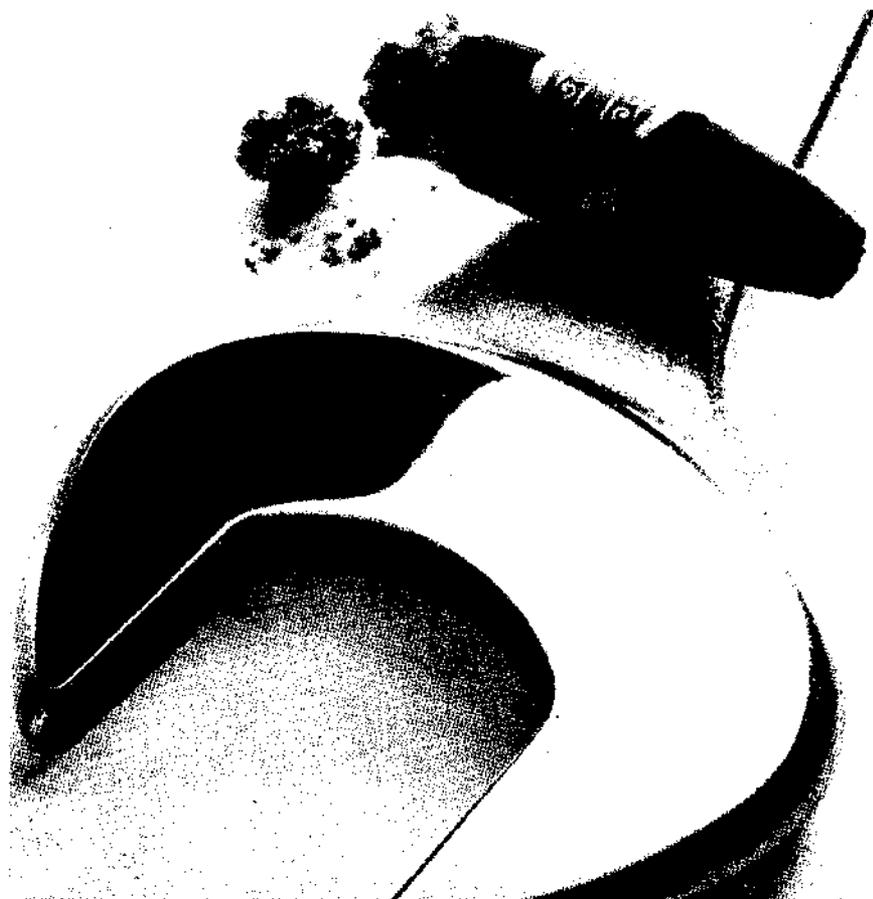


Imagen 4

concepto de información semántica, mientras que para la semiótica aparece más bien como el espacio de la manifestación semiótica (por ejemplo, el lugar de la aparición o transformación del héroe en una historia).

Según la lingüística textual, el concepto de tópicos forma parte de las nociones de coherencia del texto y se halla estrictamente relacionada con su función informativa. Como tal, forma parte de una estructura binaria que comprende también el *comentario*. El tópicos se define por oposición al comentario, de manera similar a la oposición que existe entre sujeto/predicado. Se trata, en consecuencia, de distinguir entre lo que se está diciendo y lo que se está diciendo acerca de un objeto. La relación con la enunciación en semiótica es estrecha también aquí, a condición de entenderla como oposición con el enunciado. Esta doble pareja de términos teóricos nos permitiría estudiar productivamente la fotografía desde

una aproximación enunciativa partiendo de la oposición entre lo *fotográfico* y lo *fotografiado*, que por lo demás es posible aproximar en el plano narrativo a la oposición entre Discurso e Historia (Cfr. BARTHES, 1966).

Resumiendo, podemos decir que el tópico se define como una función lingüístico-textual que establece acerca de qué se habla, mientras que el comentario es la función por la cual integramos en la comunicación los elementos no previstos, como información nueva que se añade o que contextualiza al texto. Desde el punto de vista del destinatario, la función del tópico le permite seleccionar un segmento de información al interior de un marco perceptivo-cognoscitivo, mientras que el comentario supone un aumento de la información respecto a su estado anterior, o bien un cambio de valoración o actitud. El destinatario-lector es quien decide qué cosa será etiquetada como tópico o comentario. De mero sujeto receptor se transforma en sujeto cognoscitivo que es capaz de realizar inferencias y servirse de las presuposiciones (por ejemplo, que existe una intención de persuasión detrás de una imagen) para actualizar las connotaciones del texto visual.

Relacionando, además, la función del tópico-comentario y la actividad del lector, podemos incluso proponer un nuevo modo de aproximación al tema de *los géneros en la comunicación de masas*, a partir de la actividad del destinatario: los géneros no serían más que textos que conservan una cantidad de información semántica al mismo tiempo que están en continua transformación. Si esto es así, quien decide en qué grado el género se ajusta a la norma o se acerca a una completa transgresión de su definición como tal es el lector.

La prueba de lo anterior, siempre en el caso de la imagen, estaría en que la pareja tópico/comentario ni el género tienen un estatus de tipo sintáctico (en la imagen no existen paradigmas icónicos). Se trata más bien de unidades que no son ni fijas ni físicas, verdaderas estructuras que deben ser llenadas por la posición que el lector asigna cada vez a los valores denotados como tópicos y a las inferencias (por ejemplo: quien, dónde, cómo) que se realizan para determinar el valor de la información aportada por el comentario o por el contexto.

La ausencia de una sintaxis visual fija, a modo de diccionario normativo, repercute sobre la estructura semántica de la imagen. El contenido depende de la expresión en la manifestación del sentido. Veamos un ejemplo para aclarar esto: En la *imagen 5*, el pie de foto «Tensión en la frontera entre las dos Irlandas» introduce una nueva hipótesis de lectura de la fotografía. En efecto, no se está mostrando la acción de «un hombre y una mujer trabajando en el campo», sino a dos personas en el marco de una guerra. El tópico de la fotografía no es el trabajo sino la guerra. En una primera lectura de la fotografía el lector se preguntaba: «¿cómo es posible que haya una mujer apuntando con un fusil mientras el hombre trabaja normalmente?». En una segunda lectura e introduciendo la competencia lingüística aportada por el pie de foto, el lector se pregunta: «¿cómo es posible que se pueda trabajar si se está en guerra?». El cambio de tópico está en

172 relación con el cambio de sujeto y predicado. La escena cambia de significado si se cambia de tópic. El pie de foto funciona como una acción de sustitución de la lectura que debería hacer el usuario del periódico, pero que realiza el redactor. La relevación del tópic, por otro lado, depende de la pregunta que el lector dirija al texto visual. Así, por ejemplo, si el lector se pregunta: «¿qué hace esta mujer mientras el hombre trabaja?», el tópic (local) presupuesto es /hombre al trabajo/ y el tópic del texto será /el trabajo/. Si, en cambio, el lector se pregunta «¿pero qué hace este hombre en un tractor mientras se libra una batalla?», el tópic (local) presupuesto será /mujer con un fusil/ y el tópic textual será /fotografía de guerra/. Como se puede apreciar, la topicalización está en relación con la hipótesis de género y una posible teoría de los géneros fotográficos en la prensa podría partir por estudiar la estrategia del sujeto lector frente al texto fotográfico.

Desde una perspectiva semiótica, el tópic es el espacio de una representación y como tal funciona como un dispositivo del lugar *adonde* se mira (*ser mirado*),

Imagen 5



Tensión en la frontera entre las dos Irlandas. Una campesina del Ulster, con la cara cubierta por un pañuelo para evitar ser identificada, protege, con una escopeta, a su marido al volante del tractor. La escena se desarrolla cerca de la frontera entre la República de Irlanda y el Ulster, donde los terroristas del Ejército Republicano Irlandés (IRA) han dado muerte o herido en estos últimos días a cinco miembros de las fuerzas de seguridad. Ayer, un automovilista que se saltó un control resultó muerto por disparos de soldados británicos en esta misma zona.

opuesto al lugar *desde* donde se mira (*visión*, punto de vista). El tópicus es la *representación de la espacio-temporalidad* fotográfica y por ello entra a formar parte de una teoría general de la lectura como un contrato entre partes que se movilizan según una estrategia perceptivo-comunicativa que se lleva a cabo entre un autor y un lector. De modo que el tópicus visual funciona a través de la acción de *mirar* y *ser mirado*, es decir, como una dimensión escópica de las conexiones intersubjetivas que organizan las *relaciones de visibilidad* entre un autor que exhibe y un lector que mira. Ambos son soportes, a su vez, de las dimensiones de *legibilidad* (del lado de la comprensión y del saber). Aquí el tópicus sirve para conocer (al lector) y dar a conocer (al autor).

En la fotografía podemos distinguir dos procedimientos de topicalización: la localización espacial y la localización temporal.

La localización espacial, en primer lugar, la podríamos definir como la visualización de un número de figuras icónicas en un marco de referencias que permiten al lector situarlas espacialmente. La localización espacial funciona en la fotografía como uno de los medios de coherencia temática en el texto: atribuimos contrastes y volúmenes a unas figuras concretas y a éstas las integramos en una *forma* que coincide con el marco general fotográfico. Pero la localización del tópicus se refiere también tanto al *espacio aquí* como al *espacio allá* y a la relación *campo/fuera de campo*, es decir, como relación de tamaño y de presencia de los objetos (planos diversos de los objetos, así como la presencia o no en el campo visual que obligan a hacer inferencias al lector: el «trompe l'oeil», perspectivas, sínecdoques visuales, etc.).

La localización espacial juega un importante papel en la atribución y cambio de tópicus. Éste consiste en explicitar un espacio objetivo de la fotografía en relación con la presuposición tópica del espacio referencial. Veamos un ejemplo: Si se comparan las *imágenes 6* y *7* el cambio de tópicus no se refiere al actante «joven judío armado» sino a su localización espacial. Mientras que en la foto de *El País* el tema es */persecución/*, en la foto de *El Periódico* el tema es */resistencia/*. Lo propio del tópicus visual (por carecer de sintaxis) es que puede ser tomado fuera de su contexto propio y hacerle funcionar en diferentes enunciaciões o discursos visuales. El pie de foto, a su vez, funcionando como comentario lingüístico del tópicus visual, lo cambia en cada caso, desconectando semánticamente el recorrido temático original. Esto último obliga al lector a cambiar de tópicus espacial transformando a su vez al actante de perseguidor en perseguido.

Sintácticamente, la perspectiva que se construye (punto de vista) en las dos fotos de la *imagen 6* refuerza la topicalización de *persecución* como si el espacio entre las fotos fuera continuo. En el caso de la *imagen 7* el sentido de la direccionalidad en ambas fotos es opuesto y no existe continuidad perspectiva, sino dos espacios adyacentes (lo cual refuerza el funcionamiento puramente metonímico del texto). Si la relación dominante en la *imagen 6* es la lateralidad, formato an-

EL PAIS, miércoles 14 de abril de 1982



La fotografía de la izquierda muestra un grupo de soldados israelíes que persigue bajo una arcada del barrio oriental de Jerusalén a los numerosos manifestantes que se echaron a las calles el pasado lunes para protestar por la ocupación israelí de Palestina. A la derecha, un joven judío, provisto de un rifle, persigue por su cuenta a los manifestantes. AP

Imagen 6



Los hijos de los colonos de Yamit se niegan a escuchar los argumentos de los soldados del Ejército israelí que les intentan convencer de la necesidad del desalojo. A la izquierda uno de los extremistas judíos que espera armado a que vengan a evacuarlo

Imagen 7 (EL PERIÓDICO. 19 abril 1982)



RON EDMONDS

Premio Pulitzer. Esta fotografía, que recoge una de las secuencias del atentado contra el presidente Reagan, en marzo de 1981, ha merecido a su autor, el periodista Ron Edmond, de la agencia Associated Press, el premio Pulitzer de fotografía de actualidad. Ron Edmond es el autor de las instantáneas del atentado contra el presidente norteamericano, que fueron reproducidas en aquella ocasión en toda la prensa mundial.

Más información en **página 31**

cho *versus* formato estrecho, en la *imagen 7* la dimensión espacial es predominantemente vertical (reforzada por la disposición de los actantes al interior del marco: joven abajo *versus* soldados en alto).

La *localización temporal*, en segundo lugar, se refiere a la construcción de un sistema de referencias que se hallan inscritas en la fotografía y que permiten situarla en un contexto temporal preciso como discurso datado. Así, como las categorías espaciales instituían un espacio *aquí* (un primer plano en campo) y un espacio *allá* (plano general) e incluso un espacio *en otra parte* u *off* (fuera de campo), las categorías temporales pueden topicalizar la fotografía como: el tiempo de *entonces* (tiempo en que se realizó la toma, plano de lo *fotografiado*); y el tiempo de *ahora* plano de lo *fotográfico*) que corresponde con la actualización que realiza el lector sobre la fotografía, haciendo retornar el pasado de la historia en el presente del discurso.

La topicalización temporal de la fotografía puede estudiarse, como en el caso de la topicalización espacial, como una jerarquía determinada por la macroestructura del medio en que se encuentra contextualizada. Así, por ejemplo, si se trata de la fotografía de prensa, se deberá recurrir al marco informativo como al término que conecta las instancias espacio-temporales de lo fotografiado con el discurso informativo.

Un caso de funcionamiento jerárquico del tópico temporal lo constituye la *imagen 8*. La foto por sí sola topicaliza /tiempo del atentado a Reagan/ (y presuposición referencial temporal). Pero el recurso al macrotópico lingüístico /prensa/, obliga al lector a desconectar la función de la primera lectura literal para pasar a un sistema segundo de referencia temporal: /el tiempo del premio/. El *ahora del entonces* (temporalidad de lo *fotografiado*) se transforma en el *ahora* del premio de la foto de *entonces* (temporalidad de lo *fotográfico*).

Resumiendo las cuatro funciones de la lectura de la fotografía podemos decir que en el plano de la expresión se da un *autor* (fotógrafo) que muestra un *marco* (un encuadre y una representación) a un *lector* (destinatario), cuyo rol de *ver* se actualiza a través de una *focalización*; y que en el plano del contenido el *autor exhibe* un *tema* a un *lector* cuya tarea de *mirar* se actualiza en la *topicalización* de un espacio y de un tiempo.