

Unidad 16

- La persuasión en la foto de prensa.

A.5. La persuasión en la foto de prensa

La persuasión en su forma retórica nace bajo el sello de la democracia en Siracusa, provincia de Sicilia, hacia la mitad del siglo v a.C., como un instrumento de reivindicación de la propiedad privada usurpada por el dictador Trasibulo a los habitantes del lugar. Su origen es, por tanto, el uso de una técnica de elocuencia persuasiva. Más tarde, con Sócrates, adquiere el rango de arte persuasorio, es decir, el de uso de la palabra como artificio para producir la creencia en algo justo o injusto. Desde entonces, la función de la retórica pasa a definirse como la capacidad de servirse de una lengua (o de un medio de lenguaje) para persuadir a un auditorio y obtener el consenso. Se puede decir que la persuasión retórica es probablemente el arma más civilizada que jamás haya inventado la humanidad para lograr el consenso. Con Aristóteles, la retórica pasa a ser una teoría de la argumentación fundada sobre el razonamiento de premisas verosímiles (MARCHESE, 1978). Ultimamente, la persuasión retórica ha ido evolucionando hacia la investigación (filosófica, artística, semiótica) sobre

la seducción.¹⁰ De modo que se podría decir que, si el discurso político y moral han sido el centro de la investigación retórica de la época moderna (véase, por ejemplo, Maquiavelo, Lutero), el discurso de la seducción (opuesto al discurso de la alienación) es el mejor exponente de la crisis del discurso moderno. Más allá de la retórica argumentativa, y ya en el plano semiótico cultural, tanto Barthes como Eco han abierto la puerta a los estudios de las formas culturales de los contenidos, especialmente en relación con la comunicación.

Por otro lado, en el campo de la comunicación de masas y, específicamente en el de la prensa, existen muchas recetas y técnicas periodísticas que esconden la verdadera ideología de la información moderna y que se basan en mecanismos de la persuasión y de la seducción. Desvelar cómo algunas formas de estos discursos culturales están presentes en la imagen de prensa es nuestro objetivo.

La retórica es un conjunto de operaciones que se hacen sobre el lenguaje a fin de convertirlo en un instrumento de persuasión o de seducción. Este conjunto de operaciones comprenden, en el caso de la foto de prensa, desde la producción fotográfica del acontecimiento hasta el momento de su lectura. Estas operaciones retóricas se llevan a cabo tanto en la «expresión» como en el «contenido» como ya se ha tenido ocasión de señalar y explicar en A.2. y en A.3., estando ambas, a su vez, relacionadas con el aspecto referencial de la información.

Para comprender con exactitud los diversos momentos de la actividad retórica deberíamos tener en cuenta que en una foto de prensa se pueden encontrar cuatro tipos de operación retórica y que suponen cuatro terrenos o campos distintos del lenguaje visual:

a) el soporte fotográfico en su forma pura, material y arbitraria (no analógica): es el resultado de un proceso mecánico, óptico y químico a la vez. Es lo que hace que una fotografía sea distinta de cualquier otro objeto físico;

b) el campo de la forma de la fotografía, la parte propiamente expresiva o sintáctica que permite que percibamos y comprendamos una foto por sus planos, por sus personajes y objetos, por su relación con el contexto de la página, etc.;

10. Desde el punto de vista de la conducta comunicativa, REARDON, 1983, estudia la persuasión como una actividad intrínseca a la relación interpersonal.

c) el campo semántico o códigos del contenido que permite la comprensión del significado y la lectura de la información visual;

d) finalmente, el terreno lógico o referencial que está vinculado al contenido en sí del objeto fotografiado y con el contexto externo.

En resumen, las cuatro operaciones enunciadas corresponden a: a) manipulaciones realizadas sobre el soporte material de la foto y del periódico; b) manipulaciones realizadas sobre la forma de la foto en la página; c) manipulaciones realizadas sobre el contenido de la foto; d) manipulaciones realizadas sobre el referente, sobre la existencia y veracidad del objeto o acontecimiento fotografiado.

Las manipulaciones de lenguaje realizadas sobre cualquiera de estos cuatro ámbitos de la foto de prensa son modificaciones, alteraciones o sustituciones del objeto o acontecimiento o bien de parte del objeto o acontecimiento. Estas alteraciones toman el nombre de figuras retóricas donde las más conocidas son la metáfora y la ironía. Pero lo importante no es detallar las numerosas figuras que la literatura especializada ha creado, sino dar un cuadro completo de cómo funcionan en la construcción del lenguaje periodístico y de qué manera las comprende el lector.

A.5.1. LA PRÁCTICA RETÓRICA

A.5.1.1. *Cómo se representan los objetos*

En primer lugar trataremos las figuras retóricas que se refieren a la representación del objeto fotografiado.

Cualquier manipulación en este nivel produce una distorsión entre la fotografía que ve el lector y el modelo ideal del objeto que tiene en su memoria. Para entender esto bastaría recordar nuestra experiencia frente a los cuadros de Picasso o de Dalí. En las películas de terror o en las series fílmicas y televisivas sobre guerras galácticas se ven cada vez con mayor frecuencia galerías de monstruos de tipos y formatos diversos que cada vez producen menos sorpresa o terror y pasan más bien a amueblar el repertorio del universo posible de nuestros seres queridos.

Esto quiere decir que el espectador (y sobre todo el infantil) ha comprendido rápidamente que se trata de una nueva retórica

de personajes fantásticos y no de deformaciones monstruosas o de provocaciones de mal gusto. El espectador adulto, en todo caso, ve llegado el fin de las sensiblerías de Walt Disney. Las nuevas formas de espectacularización de nuestro inconsciente y de nuestras fantasías de mundos posibles o reales son, en el fondo, construcciones retóricas que se rigen por normas diversas de las habituales: el nuevo cine de terror, la producción del binomio Lukas/Spielberg, una cierta «escuela» de video-clips, etc.

Las operaciones retóricas pueden ser de cuatro tipos:

1) Si vemos a un personaje que tiene todas las características de un hombre pero su rostro tiene un solo ojo, como en el caso de Polifemo, se trata de una operación de supresión.

2) Si vemos un cuerpo con dos cabezas, como en la ilustración 32, decimos que ésta corresponde a un caso de adjunción.

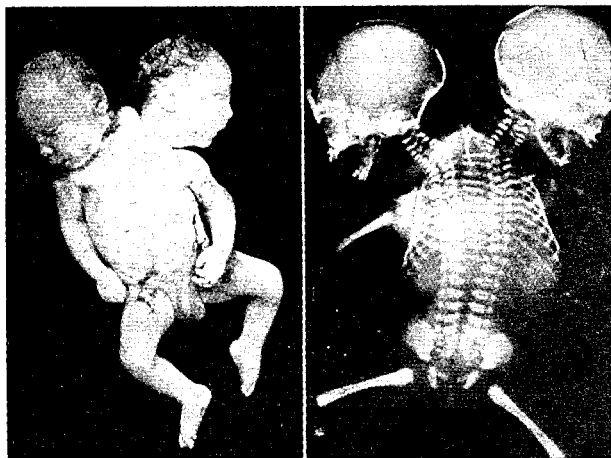
3) La monja de la ilustración 33 con cara de tigre equivale a una operación de sustitución (de un miembro por otro, de una especie por otra).

4) El mundo de Charlie Chaplin convertido en un globo al que se le dan patadas en, *El Gran Dictador*, es una figura de conmutación.

SOCIEDAD

EL PAIS

CIENCIA



En la foto, cedida por el doctor Santiago Benito-Arranz, se aprecia perfectamente la doble columna vertebral del «monstruo doble dardodimo» de Granada, de 1965.



33

En todas estas operaciones retóricas la competencia enciclopédica del lector le indica que en estas imágenes existe una desviación en relación al modelo ideal de personajes u objetos que conserva en su memoria, permitiéndole pasar de la mera información a un juego comunicativo basado en transformaciones del lenguaje icónico.

Retórica y enciclopedia

Los ejemplos anteriores nos indican que frente a operaciones retóricas el lector se halla abocado a una gran actividad inferencial que le permite formular hipótesis sobre cómo ha de entender lo que ve. Podríamos decir que el lector, en general, debe acudir a su enciclopedia en dos formas posibles, o bien realizando dos tipos de presuposiciones: presuposiciones referenciales y presuposiciones intertextuales.

Las presuposiciones referidas al marco referencial vinculan el modelo del objeto fotografiado con la representación que se hace el lector según su propio esquema cognoscitivo. Este marco re-

ferencial está compuesto por un diccionario iconográfico y cognoscitivo por el que el lector espera que en una información de guerra proveniente del Líbano no encontrará soldados de color montados en elefantes y tocados con turbantes, o que en una información con foto de Felipe González hay un 99 % de posibilidades de encontrar referencias políticas y no al mundo del rock, por ejemplo.

En relación con las presuposiciones referidas al marco intertextual, que en A.4.2. ha sido ya objeto de un tratamiento específico, no se trata tanto del conocimiento que el lector tiene del objeto representado en la foto así como con la verdad o existencia del mismo, sino con el «modo acostumbrado», con las reglas culturales habituales en que un determinado medio representa a sus objetos.¹¹

Cuando acababa de inventarse el cine y los espectadores veían entrar un tren en la estación, se aterrorizaban viéndolo venir hacia ellos porque no conocían el diccionario de los artificios y las ilusiones tridimensionales del cine. A aquellos espectadores les faltaba el marco intertextual de las reglas propias del funcionamiento del cine.

En general se tiende a confundir el marco referencial con el marco intertextual, atribuyendo, por ejemplo, una esencialidad al objeto representado cuando se trata más bien de un «medio» de representación. Recuérdesse la historia gráfica de la imagen de Saturno desde los primeros dibujos hasta las fotos actuales. Cada época echa mano de las herramientas habituales para representarse a sí misma e informar sobre el mundo y las cosas. Cuando comenzó la guerra del Vietnam, el pueblo americano tenía una idea mítica de la misión que EE.UU. desarrollaba en aras de la «libertad» en el mundo. Pero cuando la televisión comenzó a traer a la hora de la cena las imágenes directas del conflicto y la familia vio a sus marines morir encharcados en el barro, el modelo ideal de la vocación americana y de la guerra se desmoronó y tuvo que ser cambiado por otro más actualizado. La información directa e inmediata de la televisión no existía durante la segunda guerra mundial, ¿es una hipótesis plausible pensar que gran parte de la retórica heroica de los films de guerra norteamericanos no tuviera sólo como modelo la retórica del western sino que en gran parte

11. Tanto en la prensa como en la televisión, el medio tiende a transformar el producto comunicativo en textos automatizados debido a su paso por lo que G. TUCHMAN (1983) llama «rutinas productivas».

se debiera a la ausencia de la función realista e informativa que cumple la televisión?

A.5.1.2. *Cómo se relacionan los objetos*

Acabamos de examinar el primer criterio para tratar las figuras retóricas consistente en la relación entre el modelo del objeto y la representación del mismo. El segundo criterio, en cambio, se refiere al modelo ideal de las relaciones entre los objetos o entre las partes de un objeto.

Es posible que, por ejemplo, el lector de la ilustración 34 recuerde a propósito de esta foto otras semejantes por su contenido, como podrían ser las de los suicidios de los monjes budistas del Vietnam en los años sesenta. El lector puede reconstruir una historia de fotos semejantes entre sí en su memoria gracias a que compara los hechos y el contexto del monje budista y del chileno.



Suicidio en Chile de un padre desesperado. Sebastián Acevedo, de 50 años, puso fin a su vida ayer, incendiándose con gasolina en la plaza principal de la ciudad chilena de Concepción, para exigir la liberación de sus dos hijos, María Candelaria y Galo, secuestrados por la policía política del general Pinochet. Acevedo recorrió numerosas dependencias policiales para dar con su paradero. Al no hallarles, desesperado, decidió darse muerte. Su hija fue excarcelada ayer. Su hijo continúa desaparecido.

Este traslado pendular del significado de una foto a otra foto, gracias a la comparación mnemónica recibe el nombre de «metonimia». Esta figura corresponde a una actividad retórica donde viene relacionado un objeto o una parte del objeto con otro objeto en un sentido particular. En la foto del ejemplo, el lector percibe a un hombre envuelto en el humo y gracias al pie de foto infiere que este hombre está muriendo abrasado por las llamas. Este es el acontecimiento principal que da pie a establecer la relación metonímica, de contigüidad de significados, de signos simbólicos, de puesta en escena, de referencia a una situación de tiranía política. En cierta manera se simplifican todos los aspectos secundarios de ambos acontecimientos para resaltar un punto de vista basado en la analogía visual que une dos acontecimientos lejanos en el contexto espacial, temporal y narrativo.

En el gráfico 3 se exponen, por una parte, los cuatro tipos de «procedimientos» retóricos (GROUPE μ , 1970): «supresión», «ad-junción», «sustitución», «conmutación». Estos cuatro tipos de operaciones se pueden realizar tanto en el nivel de la «expresión» como en el nivel del «contenido». En el nivel de la expresión se distinguen los procedimientos realizados con «elementos gráficos perceptivos» (A), de las operaciones realizadas en el plano de la «sintaxis visual» o «forma de la expresión» (B).

En el nivel del «contenido», a su vez, se distinguen los procedimientos propiamente «semánticos» o de «forma del contenido» (C), de los que se realizan en el plano del «referente» o «materia del contenido» (D).

En las páginas siguientes explicamos cada elemento del gráfico 3.

A.5.2. PROCEDIMIENTOS DE MANIPULACIÓN VISUAL

A.5.2.1. *Manipulación de la expresión*

A.5.2.1.1. Alteraciones del soporte material

La primera operación que se efectúa sobre una fotografía es la alteración de la superficie material físico-química por parte del fotógrafo, sea en el momento del acto fotográfico o bien en el del procesamiento en laboratorio.

La segunda operación se efectúa en el periódico donde la foto

PROCEDIMIENTOS	EXPRESIÓN:		CONTENIDO	
	A. Elementos gráfico-perceptivos (sust. de la expr.)	B. Sintaxis visual (forma de la expr.)	C. Semántica (forma del contenido)	D. Referente (materia del contenido)
1. Supresión — Parcial — Total	Contrastes fuertes por supresión de grises Figuras incompletas Simplicidad perceptiva Desenfocado, Poco nítido Blanco total versus negro total Invisibilidad	Elipsis	Sinécdoque Comparación Metáfora	Litote Reticencia Ausencia Suspensión
2. Adición — Simple — Repetitiva	Diéresis: división entre las fotos, marcos Redoblamiento por superposición. Énfasis por sobreimpresión y efecto de abismo	Paréntesis Secuencialidad Enumeración Indíces Reproducción Simetría Serialidad	Sinécdoque Redundancia	Plagio Repetición Aníftesis Énfasis
3. Sustitución — Parcial — Completa	Errores de montaje, de color o de impresión Cambio de nombre a la imagen por error de compaginación	Sombras y reflejos como forma de metonimia <i>Trompe l'oeil</i> Quiasmo	Metáfora Metonimia	Eufemismo Alegoría Parábola Fábula Ironía Paradoja Parodia
4. Conmutación — Genérica — Por inversión	Anagrama Palíndromo Anamorfosis	Inversión		Inversión espacial, temporal, narrativa

viene sometida a recortes de formato, ampliaciones de detalles, disposición vertical u horizontal de la imagen en la página, coloración, tramado, etc.

La foto de prensa, dada su misma naturaleza material, es una doble ruptura de la continuidad de la realidad y del mundo: disparar una foto es fijar el tiempo de un gesto o movimiento dentro del fluir de los acontecimientos; encuadrar con la cámara es escoger una porción del mundo, un punto de vista entre muchos de los que encierra el espacio continuo donde se mueven objetos y personas. Toda foto es, por esto, una alteración no sólo de la realidad sino también de nuestra visión sobre ella.

1. *La supresión*

Las supresiones materiales que ocurren en la expresión son figuras frecuentes en nuestras fotografías domésticas: zonas veladas, imágenes movidas, sectores oscuros, sobrecimpresión de imágenes por atasco del carrete, etc.

Por otro lado, la supresión retórica en la expresión se obtiene a través de operaciones parciales o totales. Se produce una supresión parcial recortando parte del formato externo de la foto o bien suprimiendo algún objeto o personaje dentro del marco visual de la foto, o bien, una parte del objeto o personaje. La supresión total equivaldría a la ausencia de imagen por exceso o por carencia de luz sea en el momento del acto fotográfico o durante el proceso.

La ilustración 34a es un ejemplo de supresión parcial en relación con el modelo de la ilustración 34b. Esa modalidad de supresión se encuentra con cierta frecuencia también en revistas periódicas que la utilizan como marca de reconocimiento a fin de

las cosas de la vida

Desaparece el arma del «caso Urquijo»

Un ciudadano encontró el arma con la que se asesinó a los marqueses de Urquijo. La depositó en el ayuntamiento madrileño de Pelayos de la Presa. Pero ha sido robada antes de llegar a manos de la Policía. (Pág. 18.)



Busqueda inútil

las cosas de la vida

Affaires

Aparece y desaparece la pistola del "caso Urquijo"

Roban el arma a un ayuntamiento antes de que llegue a la Policía

Madrid. La pistola con cuyo robo comenzó el asesinato de un presidente de un grupo ha sido robada del ayuntamiento de Palencia de la Presa, donde había sido entregada por una persona cuya identidad no ha sido revelada. Cuadrillas de la Guardia Civil rodearon el ayuntamiento en el puerto de San Justo durante el mes de octubre.

La Jefatura Superior de Policía de Madrid informó ayer una nota en la que señala que se ha podido determinar que una persona de evidente comportamiento sospechoso interceptó la pistola robada por los asesinos y la entregó al ayuntamiento de Palencia de la Presa. Este proceso se desarrolló en Palencia de la Presa, donde se ha revelado la identidad de la persona.

No hay más noticias

El ayuntamiento de Palencia de la Presa ha asegurado que la pistola no ha desaparecido.



34b

lograr unidad entre las páginas que conforman un dossier o reportaje monográfico. La utilización que hace *El Periódico* de la fotografía parcial funciona, en cambio, a modo de «lead» de la fotografía total, es decir, como orientación y síntesis de la información ampliada en las páginas siguientes. La titulación de las páginas («Las cosas de la vida») le sirve al lector para saber que se halla dentro de la misma sección informativa. La supresión, en este caso, se ha realizado disminuyendo el tamaño del formato y aislando un detalle (la cabeza) del cuerpo de un personaje. La vinculación de supresión entre ambas fotos es análoga a la desarrollada en el resumen escrito adyacente a la ilustración 34a y en el adyacente a la ilustración 34b.

2. La adjunción

El procedimiento de adjunción en los elementos gráfico-perceptivos de la foto de prensa es también simple y exterior a ella, al igual que ocurre con la sustitución. En ciertas fotos los diarios añaden ciertos índices externos a ellas con el fin de señalar un objeto concreto dentro del tráfico de elementos de la imagen, para que el lector preste atención a eso y no a otra cosa. Los índices más usados dentro de la prensa escrita son las flechas y los círcu-

los alrededor del objeto que se desea destacar, como ocurre en las ilustraciones 35a y 35b. Inclusive en algunos casos se hacen anotaciones sobre la superficie de la foto como en la ilustración 35c.

En el caso de la ilustración 35d existe una operación de ad-junción doble porque hay una intervención sobre el formato de una foto sobre otra (que perceptivamente es un caso de intersección; es decir, cuando un objeto oculta parcialmente a otro inferimos que el detalle del objeto escondido continúa «por detrás»

EL PAIS, miércoles 15 de septiembre de 1982

ESPAÑA



A la izquierda, el automóvil camuflado donde viajaban dos policías nacionales, broteado. En segundo plano aparece el coche Z donde viajaban los otros tres policías. A la derecha, la furgoneta del vecino que recogió a un herido, con varios impactos de bala.

35a



sentaba cuatro años de edad



Butcliffe, con sus compañeros de la escuela católica de Bingley, a los 11 años



El criminal al día de su boda.

35b



Dos suboficiales de Marina, heridos en atentado en Bermeo. En la fotografía se pueden apreciar diversos impactos de bala en el lugar donde ayer resultaron heridos en la localidad vizcaína de Bermeo los suboficiales de Marina Juan Rivas y Rafael González, como consecuencia del ametrallamiento de que fueron objeto por parte de dos novatos que consiguieron dar a la fuga. El primero sufre lesiones en las piernas, con pronóstico grave, y el segundo, fractura de cadera y heridas en brazos derecho de carácter grave. Los casquillos de bala hallados son de 7 milímetros Parabellum, munición habitualmente empleada por ETA Marítima. Por otro lado, EJA Político-militar VIII Asamblea difundió ayer un comunicado en el que intentaba desprestigiar a la autodefensa, a los pocos días de la VII Asamblea, que abandonó a la lucha armada.

Página 17

35c



atómicas es preciso someterlo a un proceso de enriquecimiento y transformarlo en el isótopo U-235. El submarino soviético es de propulsión convencional.

Desde que el submarino soviético fue rescatado por dos barcos suecos, hace tres días, la nave permanece enciada en la base, rodeada por varias unidades de la Marina sueca y 4.000 soldados ante un eventual intento de fuga. Por la noche, el U-137 se ilumina por



Un helicóptero Soviet, con el estallido, después que pudiese haber captado el submarino soviético atrapado (abajo)

35d

del objeto interpuesto) y, al mismo tiempo, un círculo dentro de una de las fotos. En el caso de la ilustración 35e, sin embargo, no hay adjunción porque la flecha indicadora pertenece al contexto fotográfico interno (o dicho de otro modo, al referente extrafotográfico). Pero en la ilustración 35f tenemos un caso de adjunción

EL PAIS, sábado 31 de octubre de 1981



María Jesús Agüero, candidata a desempeñar el cargo de oficial de la Policía Municipal.

RAUL CANCIO

35e

MARÍA JESÚS AGÜERO, CANDIDATA A DESPEÑAR EL CARGO DE OFICIAL DE LA POLICÍA MUNICIPAL.



Anuncio curso para niñas y brazos para niños, siguen siendo tónica general en TV

El Supremo absuelve a un oficial de juzgados

Madrid. — Un oficial del Juzgado de Instrucción número 11 de Madrid ha sido absuelto por el Tribunal Supremo del delito de injurias que se le imputaba por haber hecho un propósito de salir del edificio cuando que al juez no le dejó a tiempo. El magistrado, con cinco años de experiencia, se enfrentó al juez Juan José Rodríguez de la Cruz, quien le acusó de haber cometido un delito de injurias por haber publicado un artículo en el que se acusaba al juez de haber cometido un delito de injurias.

Médicos interinos llevan trece días ante Sanidad

Madrid. — Los médicos interinos de Sanidad, que llevan trece días ante el Tribunal Supremo de Sanidad desde hace tres días, se refieren a querer ser reconocidos por el Gobierno cuando el ministro, Pedro Salazar, para tratar sus interinidad, cree y dice no se han reconocido. Los médicos quieren tener un escalafón especial e incorporarse a las plazas de MDI para la obtención del sueldo de médico titular.

Detenidos dos

35f

más complejo (que Humpty Dumpty llamó palabra-valija para referirse a la compenetración de dos palabras que poseen un cierto número de características formales comunes). El efecto de la ilustración 35f (que no aparece como un montaje explícito a primera vista) podríamos llamarlo imagen-contenedor. En *El Periódico* este tipo de montajes se encuentran con cierta frecuencia, a veces con una marcada intencionalidad irónica. En cierto modo, este procedimiento es análogo al realizado para producir la «incrustación» de una imagen dentro de otra, tal como se realiza a través del *chroma-key* en televisión: dos imágenes provenientes de fuentes distintas (una imagen en estudio y otra imagen en la calle) producen el efecto de una sola imagen.

3. *La sustitución*

La sustitución o construcción es un procedimiento que se logra mediante una alteración de la imagen basada en parte en una supresión y en parte en una adjunción. La sustitución puede ser completa en el caso de que por error se ponga una imagen por otra, o bien cuando se pone nombre equivocado bajo una foto (para que la figura funcione debe existir previo conocimiento del modelo referencial por parte del lector). No existe manipulación sin competencia del lector.

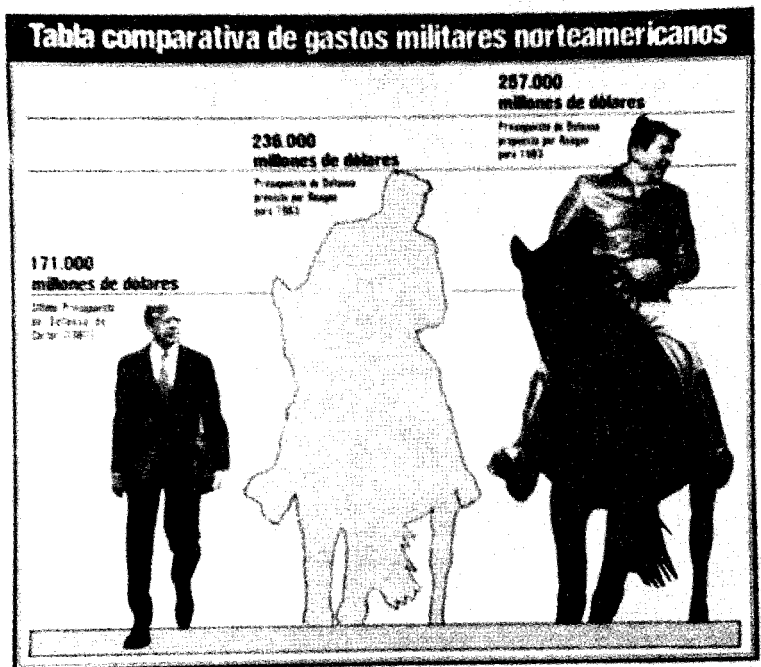
En el caso de la ilustración 36 la sustitución es parcial y se basa en dos tipos de operaciones efectuadas sobre la superficie gráfica:

a) exclusión de elementos parciales: la falta de fondo y del contexto natural de las figuras de Carter y de Reagan;

b) la inclusión de imágenes realistas (las fotos de ambos políticos) en una superficie estilizada, así como la inclusión de la foto de Reagan y su caballo en el dibujo del mismo motivo. Todas estas operaciones le sirven al grafista con el fin de sustituir gráficos abstractos o datos fríos por figuras analógicas y ejemplos afectivos.

4. *La conmutación*

No es difícil encontrar inversiones de imágenes en los medios de prensa escrita. Algunas de éstas son semejantes a las que ocurren en el lenguaje hablado; por ejemplo, en los errores infantiles:



El tamaño de las figuras de este diagrama es proporcional a los gastos militares propuestos por Jimmy Carter, previstos por Reagan (siluetas) y proyectados ahora por la Casa Blanca (Reagan a caballo). El aumento de 1981 a 1983 (de Carter a Reagan) es superior al 50 por ciento.

«capete» por paquete; o como el uso del anagrama: «avida dollars» por Salvador Dalí. El anagrama, en particular, es la inversión de las letras de una palabra o de una frase, o bien, la palabra que resulta de la transposición de las letras. El palíndromo, por otro lado y que también pertenece a la familia de las figuras de conmutación, es una palabra o frase que se lee igual de izquierda a derecha que en sentido inverso (Roma-amor). Quizá el caso más interesante de palíndromo lo constituya el famoso Cuadrado Mágico Universal.¹² La conmutación más frecuente en la prensa es un

12. El Cuadrado Mágico Universal se puede leer en cualquier sentido espacial

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S



La playa, iluminada por Néstor Almendros.

37a

caso de inversión donde cambiando una unidad elemental (la orientación de las figuras) se obtiene un palíndromo. En el caso de las ilustraciones 37a y 37b es frecuente tanto en las revistas como en los diarios, probablemente porque cuando se utiliza la diapositiva como original la reversibilidad de la imagen facilita los errores. Pero este tipo de conmutación puede también hacerse por funcionalidad gráfica como en el caso de la ilustración 38, donde las necesidades de composición aconsejan esa dirección de la figura. En realidad, la imagen original muestra a Tejero mirando hacia la derecha, teniendo a su izquierda la presidencia del Parlamento, tal como la efectuó Manuel Barriopedro, su autor.

Su traducción del latín es: «El campesino Arepo pone en marcha el arado.»



"Paulina en la playa".

37b



EL PERIÓDICO **9**
Martes, 23 de marzo de 1982



A.5.2.1.2. Rupturas de sintaxis visual

Las operaciones realizadas en este nivel se corresponden con la forma de la expresión visual que hemos denominado impropia-mente sintaxis visual. A pesar de la cautela con que ha de usarse este término en el campo de la imagen, se ha preferido, a pesar de todo, optar por su utilización ya que indica con mayor facilidad el objetivo de la distinción que proponemos en esta sección dedicada a la metodología de análisis retórico.

1. *La supresión*

La imagen no tiene unidades mínimas ni se agrupa por sintagmas mínimos como las frases escritas en el periódico. Pero como toda imagen tiene su propia coherencia, cualquier alteración de su unidad textual equivale a una supresión y puede producir una figura retórica.

La supresión parcial, en el caso de la lengua escrita, se encuentra con frecuencia tanto en el lenguaje periodístico como en



el publicitario. En el caso del periódico estas figuras se hallan sobre todo en los titulares y en los leads, como en el caso de la ilustración 39: *El Barça mete un nuevo «0-5» al Real Madrid*. La norma lógica del título sería: *El club de fútbol Barcelona ha vencido nuevamente al club de fútbol Real Madrid en su propio estadio por cinco tantos a cero*. En el ejemplo, la supresión es parcial porque el sentido semántico, sin embargo, se mantiene en la alteración sintáctica.

En la imagen fotográfica la supresión sintáctica se relaciona con la misma naturaleza del medio y constituye el «escándalo de los miembros cortados», es decir, los planos habituales (primer plano: una cabeza cortada; plano medio: un cuerpo cortado por la cintura). Por otro lado, es difícil separar la alteración sintáctica de la alteración semántica y por ello toda supresión en el nivel de la expresión repercute en el nivel del contenido.

La supresión completa de un personaje o de un objeto en el interior de una foto de prensa produce la «elipsis». Esta figura



retórica es frecuente en el cine y se obtiene fundamentalmente por el procedimiento del montaje y los «raccords», que permiten economizar espacios y tiempos de la narración. Se debería distinguir, en todo caso, la elipsis como norma habitual en la economía del lenguaje (como en el cine) de la elipsis propiamente retórica que consiste en mutilar parte de la imagen a fin de empujar al lector a una posición de estrategia visual (te oculto esto para que te lo imagines y lo completes con tu competencia propia). Esto se verá más claro cuando analicemos otra figura, en cierto modo análoga a la elipsis pero en el plano del contenido: la sinécdoque. De todos modos, en la elipsis de la foto de prensa la información se mantiene a pesar de la parcialidad de la imagen y constituye, al mismo tiempo, uno de los casos más productivos de sentido estético, como ocurre, por ejemplo, con el «fuera de campo».

En la ilustración 40 se da una elipsis porque el lector no ve la causa del terror de la pequeña gimnasta pero se lo imagina por el contexto espacial de la escena y porque en primer plano puede verse parte de una pierna en movimiento. El lector reconstruye mentalmente (echando mano a su enciclopedia deportiva) la carrera de la niña tras su predecesora para encontrarse de pronto con la inmensa estructura del caballete de salto que surge ante ella obligándola a detenerse aterrorizada.

2. *La adjunción*

La adjunción sintáctica en la foto de prensa puede ser tan frecuente como la supresión sintáctica. Son adjunciones sintácticas todas aquellas fotos que aumentan la importancia de elementos secundarios del tema central a través de ciertos artificios propios de la fotografía: objetivos especiales, filtros de color, etc. En sentido estricto, la foto a todo color en primera página sobre un accidente aéreo es una figura de adjunción porque no añade necesariamente mayor información al acontecimiento. También la dilatación de imágenes a través de la multiplicación de las fotos es un caso de ruptura de la norma en la economía de la información, como sucede en la ilustración 41. Este tipo de procedimiento no tiene mucha cabida en la prensa diaria (aunque en España *El Periódico* lo utiliza con frecuencia) porque ésta se halla tiranizada por la falta de espacio; en cambio, en los suplementos dominicales la estructura habitual es menos rígida y permite jugar con elementos extrafotográficos. Tal es el caso de la ilustración 42



Se trata de un montaje que se hace a fin de dar una idea entre a muchos puntos de vista de un mismo sujeto o objeto.

Es un medio de que el cine, al convertirse sólo en un medio de un telefilmado.

Este tipo de montaje se utiliza en el cine documental para dar una idea de la vida de un sujeto o de un objeto. Se trata de un montaje que se hace a fin de dar una idea entre a muchos puntos de vista de un mismo sujeto o objeto.

Este tipo de montaje se utiliza en el cine documental para dar una idea de la vida de un sujeto o de un objeto. Se trata de un montaje que se hace a fin de dar una idea entre a muchos puntos de vista de un mismo sujeto o objeto.

41



42

compuesta por fotos diferentes pero montadas para simular una articulación con el todo a través de la composición de formas dibujadas y de fotografías. Este procedimiento de adjunción que

podríamos llamar *collage* se encuentra especialmente en la llamada prensa sensacionalista, o «popular», como también se le llama, donde el impacto visual tiene tanta importancia o más que el texto escrito. Una variante de adjunción en este tipo de estructura es el aporte del color, como en la ilustración 43.

En general, son procedimientos de adjunción sintáctica todas aquellas operaciones de montaje de dos o más fotos, así como el encadenamiento de diversas fotos en una página o en páginas sucesivas que tienen un tema común o una continuidad explícita, así como aquellas fotos que sirven para repetir las marcas de coordinación de textos escritos a través de su publicación en diversos días y que puede recibir el nombre de «figura de acumulación».

Las figuras de adjunción pueden darse en forma simple o por repetición. La adjunción simple se refiere a todas aquellas fotos que funcionan como paréntesis, es decir, que contienen otras, o que se encadenan unas a otras, o aquellas que aparecen como enumeración de un mismo tema (diferentes puntos de vista redundantes sobre un mismo objeto o personaje). Las adjunciones repetitivas son todas aquellas fotos que aparecen como una copia de otra o bien que se alinean en forma serial. También es adjunción una misma foto reproducida en ambas caras de las páginas de un diario (impar/par) y que puede recibir el nombre de adjunción simétrica, frecuente en las imágenes publicitarias.



3. La sustitución

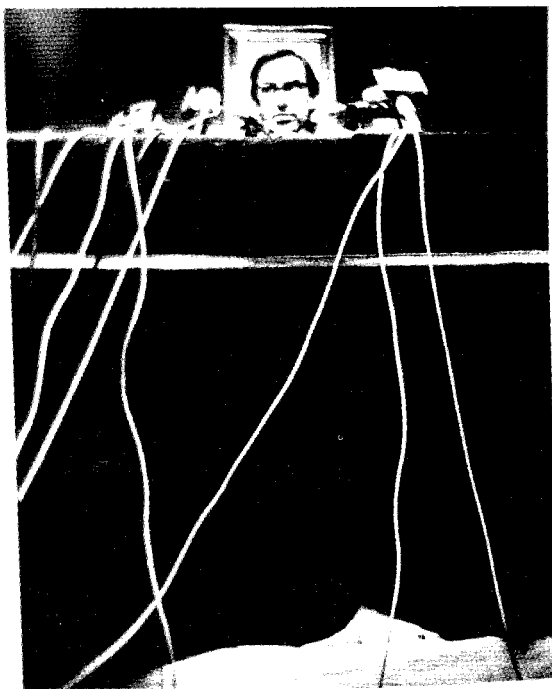
Las apariencias engañan. Pero engañan porque aceptamos ser engañados. Esta podría ser la proposición que explica el funcionamiento de la sustitución sintáctica en la foto de prensa. Nuestra vida cotidiana está llena de ilusiones visuales, de falsas perspectivas, de profundidades espaciales que no existen más que en nuestra imaginación. Este fenómeno, que fue redescubierto y utilizado consciente y profusamente durante el Renacimiento, tiene todavía una gran aplicación en la vida moderna, especialmente en la decoración de las vitrinas de las tiendas y en las fachadas de edificios. El procedimiento de falsa perspectiva y de falsa profundidad bautizado con el nombre de *trompe-l'oeil* se utiliza con más frecuencia de lo que parece en la foto de prensa. El *trompe-l'oeil* es en parte una supresión porque se oculta parte del objeto, pero es también una adjunción porque se añade otro objeto sobre el espacio que deja libre la ocultación del objeto anterior.

En la ilustración 44, parte del muro de Berlín ha sido ocul-



Difícil deseo para el nuevo año. Un ciudadano anónimo expresó sus deseos para el nuevo año pintando una puerta y una ventana sobre el muro de Berlín. La fotografía fue tomada en la Bernauer Strausse, en el sector francés. Inaugurado el 13 de agosto de 1961, el muro de Berlín (tres metros de altura y 55 kilómetros de longitud) ha servido para impedir la huida a Occidente de numerosos ciudadanos de la República Democrática Alemana. En estos diecinueve años más de 170 personas han perdido la vida en incidentes fronterizos.

tado para convertirlo en la ilusión de una puerta practicable y de una ventana transparente. Un caso de sustitución diferente es la ilustración 45 que, al contrario de la anterior, donde el fotógrafo se ha limitado a fotografiar una escena ya reproducida, es un *trompe-l'oeil* construido por el mismo fotógrafo (en este caso Juan Rivero). El ángulo buscado por el fotógrafo, desplazándose para ello sobre el eje, tanto vertical (un encuadre próximo al contrapicado) como horizontal (haciendo coincidir la cabeza de Alfonso Guerra con el marco colgado tras de él en la pared), es menos un *trompe-l'oeil* que un verdadero caso de *trompe-l'esprit*, como diría Cocteau, en el sentido que no se ha buscado tanto la ilusión espacial (como ocurría con la apariencia de profundidad de la imagen anterior) cuanto un juego irónico (además del juego de la proposición escrita del pie de foto: «los hilos del poder»), que integra la cabeza del ministro en un cuadro, al modo en que le fue servida a Salomé la cabeza de san Juan en una bandeja. En la ilustración 44 se manejan elementos pictóricos que hacen referencia a una realidad y a una situación externa, mientras que



en la 45 el interés se concentra en la complicidad entre fotógrafo y lector.

4. La conmutación

La conmutación en la sintaxis visual es un procedimiento por el que se modifica el orden de continuidad en el interior de una imagen o entre diversas imágenes.

La conmutación en las fotos de prensa se puede dar a través de tres modos diferentes:

a) la separación de dos imágenes para consentir la interpolación de otra imagen u otras imágenes. En la ilustración 46a el tópico principal de la noticia es el premio concedido a ambos periodistas. La secuencia normal de las imágenes debería estar ordenada siguiendo, por ejemplo, la pauta identificatoria del *quién*, *qué*, esto es, agrupando a los premiados (el sujeto del enunciado) y después al objeto premiado (objeto del enunciado). Sin embargo, la composición que se ha elegido al final es más dinámica y se rompe la norma creando esta figura de conmutación de secuencia.



Das de las fotografías, publicadas por EL PAIS en 1978, que han valido a Marian Flores; abajo, a la izquierda, el premio nacional de periodismo para reportajes gráficos. A la derecha, abajo, Manuel Legido, ganador del premio para reportajes literarios.

En la ilustración 46b ocurre un caso parecido. El juez y el presunto culpable forman una unidad secuencial y la foto de los policías trabajando en el campo pertenece a otra unidad temática por la misma razón que en la ilustración 46a se operó una conmutación del orden lógico por una operación sintáctica más eficaz;

b) extraer una imagen de una secuencia de fotos para «proyectarla» en primera página o en la página que comienza un reportaje: procedimiento bastante usual en los suplementos dominicales de los periódicos. Una foto de portada aparece como un adjetivo de toda la revista cuando, en realidad, es una extrapolación de una serie interior;

c) inversión del orden de la secuencia de imágenes, o bien, inversión de una imagen y su doble, o también, inversión de un elemento de la imagen.

La inversión de la imagen puede ser total o parcial en relación a la posición normal, creando de este modo un intercambio de posiciones del punto de vista del lector. El doble juego de mostrar una posición normal y otra inhabitual es bastante frecuente en la publicidad. En la ilustración 47a, la inversión parece total a primera vista. Este efecto está reforzado por la simetría espacial (arriba = abajo), tonal (oscuro arriba; claro abajo), formal (la conservación de las estructuras del paquete de cigarrillos y el florero). Pero hay otra parte que no corresponde a la figura de inversión sino a la de oposición y contraste: caja abierta/caja ce-

6/INTERNACIONAL

EL PAIS, sábado 10 de enero de 1980

Un camionero de 35 años, Peter William Sutcliffe, fue acusado el lunes 5 de enero del asesinato de la joven estudiante británica Jacqueline Hill, ocurrido el pasado 17 de noviembre. Según las leyes británicas, Sutcliffe es inocente mientras no se demuestre, ante el juez, su culpabilidad. Así lo ha tratado que recorra el propio ministerio fiscal a los directores de los medios informativos y a la policía, pues es ésta, vispera de Reyes, todo el norte de Inglaterra día un tremendo

asirio de aliviar al saber que, según todos los indicios, el camionero detenido por casualidad por ocupar, junto a una prostituta, un coche con matrículas sobo- (sic) tenía una segunda y escalofriante personalidad: ser el asesino de York, con más, incluso que hace muertos en su haber; el asistente de tres años que cuyo cadáveres mutiló con ayuda de un escritorio y un destornillador, fue precisamente está herramienta la que hincó en el pecho a última de sus víctimas, Jacque-

line Hill, de veinte años, quien en la tarde del lunes 17 de noviembre salió a dar una vuelta por los alrededores de la Universidad de Leeds y nunca más volvió. Otro diez muertes, in sabido y tan evidentes muestras de necrosis, tratan mostrados a los ingleses y extranjeros a policías y psicólogos. Denise Winn, la autora de este reportaje, ha sido redactora de la revista *Psychology Today*. Es autora de un libro sobre la prostitución y coautor de un diccionario de psicología.



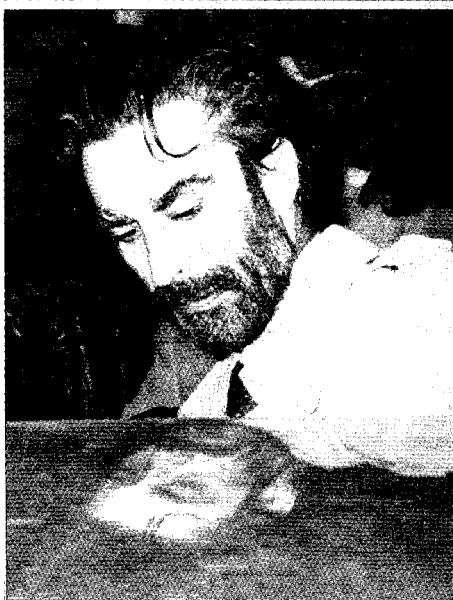
A la izquierda, George Oldfield, el inspector de policía al que la interminable investigación le costó un ataque cardíaco. En el centro, un grupo de agentes «pínicos» con los escarabatos del destruido de York. A la derecha, el asesinato de una estudiante de Leeds y el resucitado de la muerte de otras diez mujeres durante cinco años en estado por la policía bajo una mente, del tribu-



47a

rrada; rosa abierta/rosa cerrada. Este tipo de inversión parcial sigue en parte el juego de «busque las diferencias», habitual en las secciones de pasatiempo de la prensa. En esta imagen publicitaria se ha utilizado el mismo código del juego de las diferencias pero añadiendo parte del modo (b) de conmutación, esto es, extrayendo uno o más elementos y proyectándolos en otra parte. Este tipo de procedimiento que tiene analogías con el procedimiento narrativo que proyecta acciones y personajes en un espacio «utópico» (véase GREIMAS, 1982) que, tratándose de un espacio mítico al igual que la publicidad, se encuentra perfectamente justificado como figura retórica. La imagen publicitaria subvierte/invierte la imagen de la realidad para proyectarla en un espacio ideal de transformación de la fantasía en realidad. La imagen del espejo (¡una vez más!) permite a la imagen redoblar-se como si se tratara de una perfecta simetría, ilusión de perfecta proyección identificatoria, adecuación ideal entre objeto real y objeto virtual reflejado. El espejo es el espacio utópico, lugar de las performances, es decir, de las acciones que permiten al héroe acceder a la

La liberación del magistrado Gio



El juez italiano Giovanni Di Marco, conocido durante su período de libertad como el centro de Roma.

47b

victoria, así como en ciertos relatos los personajes accedían al triunfo a través del espacio acuático o celeste (tal como el espejo: es el mar y es el cielo).

Un caso más difícil de encontrar en la prensa diaria sobre tipos de imágenes de conmutación es la originada por el acontecimiento mismo (conmutación prefotográfica) y no por operaciones *a posteriori*. La ilustración 47b, entre otras cosas, demuestra en el fotógrafo un buen sentido de la oportunidad para revelarnos un estado narrativo del personaje. La conmutación sintáctica se convierte casi automáticamente en semántica porque la superficie redobla la imagen de extenuación y agotamiento del personaje y se proyecta como una figura retórica de acento o énfasis, que está por esto más cerca de la adjunción. Este tipo de conmutación proyecta además algunas connotaciones intertextuales como la evocación del sudario de Verónica, o la inversión del mito de Narciso (en este caso un reflejo involuntario de performance narrativa: se trata de un caso de modalidad del tipo: no querer mirar y querer no ser mirado).

A.5.2.2. *Manipulación del contenido*

Los procedimientos efectuados sobre los contenidos (sobre el enunciado) de la imagen son probablemente los más complejos de todas las operaciones retóricas. De una manera global se podría decir que la práctica periodística realizada sobre los contenidos de la foto de prensa se refiere a los procedimientos que en la retórica reciben el nombre de «tropos», es decir, operaciones que se realizan con figuras del lenguaje cuyo carácter semántico se encuentra trasladado. Se trata del empleo de las palabras en el sentido distinto del que propiamente les corresponde. Pero ¿se puede hablar del tropo visual como la sustitución de una imagen por otra? ¿Existe una imagen normal y otra imagen anormal? Si aceptamos que existe un lenguaje figurado en nuestra cultura y la capacidad de mentir con la imagen como una forma de comunicación, esto se debe a que ciertos elementos anormales de una imagen (si no toda la imagen) pueden sustituir a otros elementos normales. Pero, evidentemente, la coherencia del concepto de normalidad o anormalidad introduce el aspecto discursivo-textual de la imagen. Desde la perspectiva discursiva el lector percibe ya a primera vista una alteración de la imagen en su aspecto formal, una anormalidad de funcionamiento textual.

Para aclarar algunos puntos interrogativos recién enunciados, recordemos que en el análisis del procedimiento retórico de imágenes se ha de distinguir la producción de la lectura. Existe una conmutación de sentido y una conmutación de la expresión. Esto es, el punto de vista del productor de imágenes fotográficas se expresa manipulando la parte gráfico-material y la sintaxis visual, y esto corresponde a la «conmutación de la expresión». En cambio, la «conmutación del sentido» es la atribución de significado que el lector infiere a partir de la alteración del significante o plano de la expresión. El sentido es el lector.

Lo anterior es importante porque permite separar dos momentos estructurales distintos de la comunicación por imágenes entre el periódico y el lector. Pero la división entre las tareas de uno y otro no produce un dualismo entre forma y contenido: la forma para el productor y el contenido para el lector. Ambos se encuentran, al contrario, cooperando tanto en el plano de la expresión como en el del contenido.

El lector no puede descodificar ningún contenido si no conoce las reglas de la expresión de la foto, la composición y sintaxis habituales del periódico, etc. Cuando uno coge un diario descono-

cido emplea más tiempo en captar las regularidades del periódico que en la lectura del contenido mismo. Asimismo, el productor de imágenes periodísticas incide directamente sobre el contenido a través de la expresión, precisamente porque antes de la expresión él mismo tiene un marco ideal del resultado o significado final del texto.

En relación con la atribución de sentido o lectura de las operaciones retóricas del plano del contenido de las imágenes, existen dos tipos generales de procedimientos: uno que podríamos llamar de «polisemia»: una foto puede tener dos o más significados diferentes. Otro que recibe el nombre de «sinonimia»: un mismo significado se puede obtener de dos o más imágenes diferentes.

En la ilustración 36 existe sustitución sintáctica de la foto de Reagan a caballo por el dibujo del mismo motivo, pero se mantiene el mismo significado denotado. Lo mismo ocurre en el caso de las ilustraciones 37a y 37b, así como en 38a y en 38b donde existe sólo un cambio de orientación de las figuras.

En cambio, las operaciones en el nivel semántico de las imágenes se realizan sustituyendo el contenido de una imagen por otro. Esta sustitución, que se realiza modificando sólo una porción del significado anterior, se efectúa en los procedimientos de supresión y adjunción pero no en la conmutación, porque no existe un diccionario de significados de las imágenes. No se puede alterar el orden de los significados de una imagen porque sencillamente ese orden es inexistente.

Ahora bien, ¿cómo se realiza la reducción de sentido, es decir, la elección de uno de los planos de inteligibilidad del contenido en la foto de prensa?

En primer lugar, la foto de prensa crea el acontecimiento. Allí donde el fotógrafo decide apuntar su cámara allí nace la escena informativa. Esto es tan cierto que si cambiamos el punto de vista o la escena, cambia el acontecimiento. En el campo de la información, por otro lado, no debería ocurrir de forma diferente de lo que se acepta en el campo científico: el objeto no existe, es la ciencia que lo crea a través de la observación.

En segundo lugar, la foto de prensa es siempre una visión parcial de un acontecimiento. No existe una foto total de un hecho, puede haber, eso sí, muchos puntos de vista sobre el mismo fenómeno pero una foto no agota el conocimiento de una acción o de un objeto o personaje.

A.5.2.2.1. Distorsiones semánticas

1. *Supresión*

Aunque la sinécdoque y la metáfora son operaciones de supresión, aquí nos referiremos sólo a la sinécdoque, dejando la metáfora para estudiarla bajo el procedimiento de la sustitución.

La sinécdoque no es sólo una figura de supresión porque también puede construirse a través de la adjunción. La explicación de esta doble cara de la sinécdoque se debe a su doble paradigma: existe una sinécdoque de tipo particular y otra de tipo general.

La sinécdoque de tipo particular equivale a una supresión del todo por la parte (decir «vela» por «barco», «boca» por «persona»), así como el singular por el plural (decir: «el español» por «los españoles») y la especie por el género (decir: una película «de indios» por un *western*). La sinécdoque de tipo general equivale a una adjunción del todo por la parte (*Kissinger se entrevistó con los grupos de oposición centroamericanos*, cuando en realidad se entrevistó con algunos representantes y no todos y sólo con la derecha anticomunista); o el género por la especie: «los mortales» por «los hombres»; o el plural por el singular («han llegado las lluvias» por «empieza a llover»).

En relación con la sinécdoque visual podemos afirmar que todo encuadre fotográfico es ya una sinécdoque de supresión. El visor de la cámara decide y realiza una definición del objeto que tiene delante. Un detalle sustituye a una escena más amplia y todo fotógrafo sabe que lo importante es «seleccionar». Pero en un sentido estricto deberíamos decir que sólo existe sinécdoque visual cuando una parte del sujeto o del objeto «fotografiado» viene suprimido, y no así todo lo que queda fuera del encuadre, es decir, «el mundo» en general. De lo contrario, toda fotografía sería una sinécdoque particular o una figura de sustitución, lo cual no es verdad. Diremos entonces que para que exista sinécdoque visual debe representarse una parte del objeto fotografiado, de tal modo que sea reconocible en relación con la parte o zona suprimida.

La ilustración 48 es un caso de sinécdoque visual en sentido propio. Esta imagen constituyó un verdadero caso de escándalo para *El País*,¹³ que publicó la foto entera, como aparece en la ilus-

13. Véase el mismo tema ampliamente desarrollado en el capítulo «¿Existe la libertad de información en la fotografía?»



A la izquierda, la foto de Carmen Romero, esposa del presidente del Gobierno, tal y como la agencia Efe la transmitió a sus abonados. A la derecha, en el original de la fotografía conseguido por EL PAÍS, el recuadro señala la ampliación hecha del documento en el que se suprimen los personajes que acompañaban en aquel momento a Felipe González y a su esposa.

Efe retuvo y manipuló una fotografía de la mujer de Felipe González

Madrid

La fotografía que muestra una caída accidental sufrida en México por la esposa del presidente del Gobierno, Carmen Romero, al pisarse un vestido de noche, fue retenida durante el día de ayer por la agencia estatal Efe.

La imagen fue captada por los fotógrafos a la salida de una cena que el presidente de la República mexicana, Miguel de la Madrid, ofreció el pasado sábado a Felipe González en el palacio de Tlaxcaltepec, con motivo

de la reciente visita de éste a la capital mexicana.

Efe decidió en principio no distribuir la foto a sus abonados en España y amenazó a la agencia norteamericana United Press International (UPI) con duras medidas de represalia si vendía la foto al diario EL PAÍS. —Efe tiene el contrato del monopolio de distribución exclusiva en España del servicio gráfico de UPI y de Associated Press (AP), otra agencia estadounidense—. En palabras de UPI en México con-

firmó a este periódico las amenazas de un responsable de Efe si la fotografía era distribuida en España. Las presiones para impedir su publicación fueron reiteradas en Madrid a UPI.

A última hora de ayer, los responsables de la agencia decidieron pasar ésta a sus abonados. La imagen recibida en nuestro periódico a través de los canales de Efe, mostraba sólo un fragmento del original fotográfico: la cabeza de Carmen Romero y el presidente del Gobierno con un brazo de-

preocupación en la cara. La escalera, el vestido, en el que se enganchó la esposa de Felipe González, y la cara de sorpresa del resto de los personajes de la fotografía, han desaparecido.

La caída de la esposa del presidente del Gobierno, es un incidente anecdótico sin ninguna importancia, similar a los traspiés accidentales de personalidades internacionales que frecuentemente transmiten a sus abonnées todas las agencias internacio-

tración 49, en primera página al día siguiente de haberla publicado recortada, denunciando al mismo tiempo un caso de «flagrante manipulación». En un cierto sentido, la manipulación era evidente porque EFE retuvo la fotografía y la recortó según un criterio indudable de autocensura. Ahora bien, todo el problema para *El País* consistía en que la operación de sinécdoque la efec-



La caída de Carmen Romero en México. La esposa del presidente del Gobierno español, Carmen Romero, sufrió una caída cuando salía con Felipe González de una cena ofrecida en la noche del sábado por el presidente de la República de México, Miguel de la Madrid, en el palacio de Itateloico, de la capital mexicana. La caída fue un incidente anecdótico sin consecuencias, salvo el pequeño susto y la sorpresa de los abonados. La agencia Efe retuvo durante todo el día de ayer esta imagen. A última hora de la noche de ayer, los abonados de la agencia recibieron un fragmento de la fotografía, que reproducimos en páginas interiores, que sólo recoge la cabeza de la esposa del presidente y a éste, eliminando el resto de la imagen.

Página 16

tuó la agencia EFE y no el mismo periódico. Si el fotógrafo hubiera recortado la foto como aparece en la izquierda de la ilustración 50 antes de entregarla a EFE nadie se hubiera enterado. Por otro lado, si el jefe de fotografía de *El País* hubiera sido él mismo el autor del recorte en modo parecido a como lo hizo la agencia EFE, ningún lector se hubiera enterado. Existe además la posibilidad de que el fotógrafo hubiera recortado por razones de estilo la propia foto, una vez procesado el negativo y vista la copia-contacto. O también podría, simplemente, haber encuadrado la foto tal como la ofreció EFE por razones técnicas, o de oportunidad del punto de vista (por estar bien situado al disparar, por ejemplo). Finalmente, queda también la posibilidad de que *El País* hubiera recortado la foto por razones de espacio (como se hace con otras fotos y sin que esto dé ocasión a ningún escándalo). El problema de un tipo de procedimiento retórico se transforma en un problema de tipo moral. Lo que podía haber pasado como un caso más de sinécdoque visual se convierte en escándalo ético debido precisamente al argumento de quién puede manipular la información. Desde el aspecto estrictamente retórico, al reintegrar, como lo hace *El País*, el pedazo sustituido a su todo contextual, se rompe la sinécdoque y la foto pasa a ser una foto entre otras tantas con presidentes que se caen o señoras que resbalan.

En resumen, a propósito de la foto comentada se dan dos temas a tener en cuenta en relación con la manipulación retórica. Estos dos temas tienen que ver con la competencia extratextual tanto del autor como del lector. En primer lugar, ¿quién tiene miedo de las tijeras? Sólo quien puede manipular, es decir, el diario. Existe una competencia delegada al periódico para que sea él y no otra instancia el único autorizado para realizar procedimientos retóricos de la información. En segundo lugar, para que exista una lectura sinecdótica de la foto de prensa es necesario que el lector «presuma la totalidad», que el lector infiera que existe un recorte de la forma o de algún personaje de la foto.

2. *Adjunción*

El concepto de redundancia es uno de los recursos más productivos que tiene la teoría de la comunicación para explicar el concepto de información, descodificación y comprensibilidad del mensaje, así como las interferencias o ruidos que atentan contra la buena recepción de la comunicación. El origen del concepto se halla en la «teoría matemática de la información» y se refiere al porcentaje de reducción informativa en relación a la estricta cantidad de informaciones que podría haberse transmitido con igual cantidad de signos si todos ellos se hubieran elegido como igualmente probables. La redundancia es la distancia que hay entre el número mínimo de señales que se necesitan para comunicar algo y el número o cantidad de señales que efectivamente se usan. La redundancia es el suplemento de señales, la opulencia y el despilfarro de información. De modo que un mensaje es más redundante cuanto menor cantidad de información transmite (en relación a una información ideal). Pero como el ruido o la interferencia (por ejemplo, en la señal telefónica por causas de tormenta) pueden impedir la transmisión del mensaje, la redundancia sirve para corregir estos defectos (en una conversación telefónica con ruidos es necesario repetir lo dicho, gritar y hasta gesticular). En general, un mensaje es redundante cuando contiene elementos que no son necesarios para su «comprensión», pero que son indispensables para la «comunicación».

Desde el punto de vista semiótico, cuando se estudia un «discurso» o un «texto», la redundancia se manifiesta en las «regularidades textuales» (por ejemplo, en los caracteres de un personaje durante una narración debe existir una cierta homogeneidad de rasgos identificatorios y de funciones afines) que sirven para su organización y coherencia. Un texto político se distingue de un texto religioso porque cada uno redundante en ciertos términos específicos (Estado o Dios), en ciertas citas textuales o intertextuales (de la Constitución o de la Biblia) y en la estructuración retórica propia de su universo ideológico («la unidad y la defensa del Estado por encima de todo»; «el Papa, cabeza visible de la Iglesia católica»).

En el caso de la imagen, la redundancia tiene sus propias características. La ilustración 50 es un ejemplo de observación de la redundancia de figuras construidas en ordenador. En una imagen original compuesta de cuadros negros y blancos se determinan con una probabilidad dada la interferencia y el «desorden» de esta

imagen cambiando al azar los cuadros blancos por los cuadros negros. Cuanto mayor es la cantidad de modificaciones, tanto más se transforma la imagen (MOLES, 1971).

Un ejemplo parecido al anterior, pero esta vez no digital sino analógico, es la ilustración 51 que corresponde a la fotografía del



50



51

automata *El escribano* de Jacques-Drotz, 1770. El desenfoco progresivo del sistema óptico produce mayor cantidad de modificaciones no sobre la fotografía sino sobre la visión o lectura, hasta llegar a «una degradación icónica», el punto *b*, donde ya no es posible el reconocimiento de la forma original. El punto *g* es el umbral crítico de la entropía; en la mitad superior de este punto *g* existe aún un mínimo de señales redundantes que permiten la transmisión de la información suficiente.

En la retórica tradicional la redundancia es igual a la repetición, la iteración y la reduplicación, mientras que la «semiótica textual» ha explorado, por su parte, el concepto de redundancia en relación con la pluralidad de sentido (y no con la simple repetición) que produce el discurso poético, donde la redundancia ha de entenderse como riqueza connotativa del mensaje. Estas

investigaciones se podrían extender más allá de la literatura porque es fácil detectar un diverso tipo de redundancias en obras musicales como las del barroco y las del rock actual, lo mismo en los cuadros de El Bosco que en las series televisivas o telefilms norteamericanos.

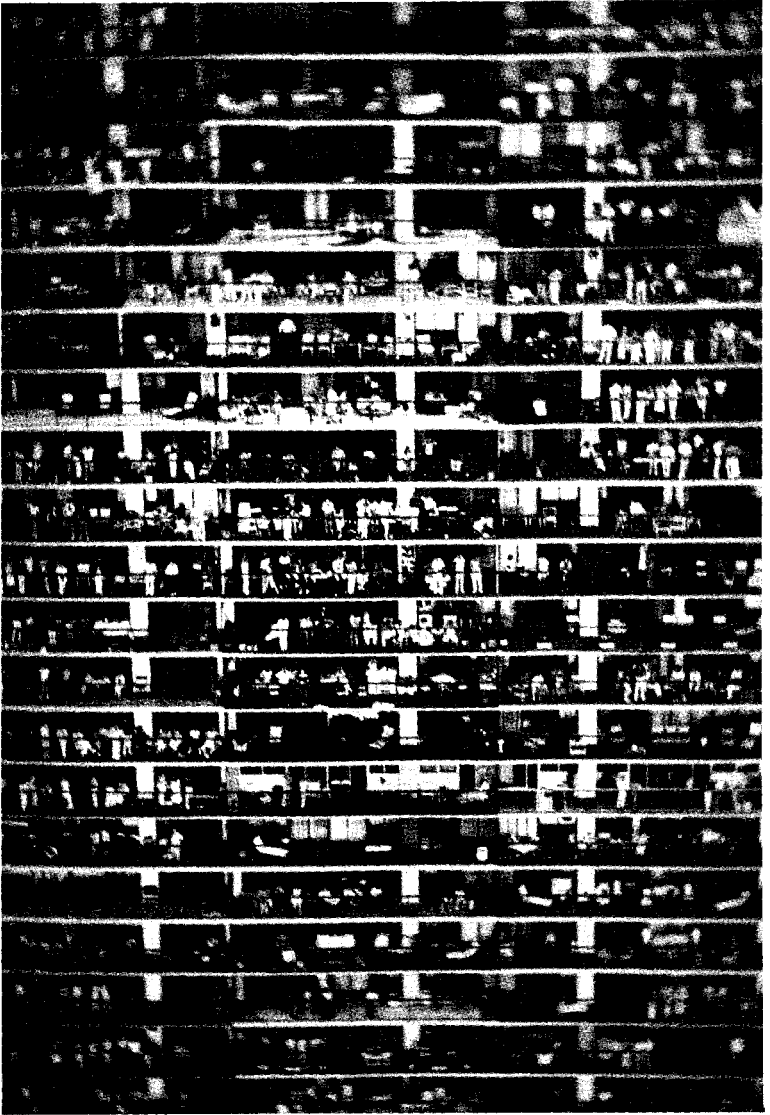
En el caso de la fotografía, cuando el lector se encuentra con imágenes «anormales» se encarga de reducir su grado de redundancia para lograr su comprensibilidad. Pero como hemos dicho anteriormente, la redundancia ayuda también a fijar el significado de una imagen, cosa que parecen haber entendido y aplicado a la perfección los creadores publicitarios. Por ejemplo, si yo escribo: «tus ojos son azules como...», existe un alto grado de posibilidades de que el lector complete la frase añadiendo «el cielo». Por el mismo procedimiento fue criticado el slogan del Partido Socialista Obrero Español cuando acuñó la frase en relación con la entrada o no de España en la Otan: «De entrada no». Lo cual hizo decir a los críticos que eso quería decir: «de entrada no, después ya veremos...» Y la historia les ha ido dando la razón.

Una imagen puede causar entropía a causa de su redundancia, como en la ilustración 52. Ante esta foto el lector tiene, por ejemplo, dos posibilidades de respuesta: una es preguntarse ¿qué debo mirar? La otra, comprender que se trata de una pura repetición cuya intencionalidad es subrayar la idea de que la gente vive en el mundo moderno como los pájaros en la jaula, o bien que un cierto tipo de vivienda despersonaliza al hombre y la mujer que la habitan.

3. *La sustitución*

En los procedimientos de sustitución (o de supresión/adjudicación realizados en un mismo texto) se dan dos figuras retóricas relevantes, esto es, la «metáfora» y la «metonimia». Para Jakobson, un discurso puede llevar hacia otro discurso por semejanza o por contigüidad. Si lo hace por semejanza tendremos una tendencia metafórica, mientras que si lo hace por contigüidad tendremos una tendencia metonímica.

Tradicionalmente la «metáfora» se había considerado como una semejanza abreviada porque cuando decimos, por ejemplo, «cabellos de oro» queremos decir «cabellos dorados como el oro». Pero en verdad el oro tiene otras propiedades como el peso y la incorruptibilidad. Y nadie diría un piropo como «tus cabellos de



oro» pensando en el peso de la melena. Debido precisamente a la ambigüedad del término «semejanza» (cuando se dice que un objeto es semejante a otro no se dice qué propiedad es la semejante), en la moderna retórica se prefiere usar otra definición: una metáfora es una palabra usada en lugar de otra para hablar de un referente con un significado diverso. Cuando decimos «Aquiles es un león» (que es una supresión de «Aquiles combate como un león») en realidad estamos refiriéndonos a una de las propiedades del león, por ejemplo, a la fuerza. Pero el león tiene también cuatro patas, melena abundante y ruge en ciertas ocasiones. Y ninguna de estas propiedades le sirven para combatir a nuestro Aquiles. El significado de la fuerza del león pasa a Aquiles a través de un mecanismo de «transferencia» en un contexto concreto. La transferencia semántica se hace por un término medio que acumula propiedades inherentes a los dos términos que funcionan como un punto de partida y un punto de llegada de la metáfora.

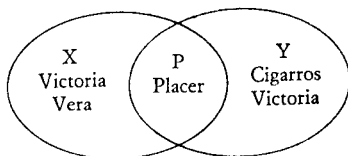
En la ilustración 53a, la metáfora se apoya tanto en el texto lingüístico como en el texto visual: «El placer está en Victoria» tiene su correspondencia visual en la unión del cigarro y la actriz Victoria Vera. La metáfora se basa en la transferencia «Victoria Vera» → «cigarros Victoria» (respectivamente X → Y), que es posible por el término intermedio «placer, deseo, disfrute»



53a

que tiene un puente o sirve de vehículo de la metáfora: X es a P como Y es a P.

El mecanismo de traslado semántico es el siguiente:



53b

El término medio «placer» está suficientemente reforzado en ambos planos: en el plano lingüístico los términos «sabor», «deseos», «disfrute», «paladar», que aparecen en la leyenda, tienen una suficiente amplitud semántica como para que el lector pueda aplicarlos (en una verdadera operación enciclopédica totalmente arbitraria pero socialmente establecida) tanto a la imagen del cuerpo de la actriz como a la imagen (mental) del cigarro. En el plano visual, el término «placer» está significado principalmente por la insinuación del busto desnudo incipiente, la posición de la mano sobre el hombro rozándose el cuello, por la expresión seductora del rostro a través de los gatunos ojos entrecerrados y la boca semiabierta tocada por un color que simula la humedad de los labios. El cigarro entre los dedos (figura visual muy socorrida en el discurso publicitario donde los objetos tienden a caracterizarse por sus contornos de formas genitales) completa la imagen central. En realidad, la fuerza principal de la metáfora reside en el plano visual debido a una relativa popularidad de la actriz en el medio cinematográfico y televisivo español. La prueba de ello es

que en publicaciones sucesivas se ha suprimido el texto escrito sobreimpreso en la cabellera, como en la ilustración 53b, dejando toda la fuerza del mensaje al solo carácter icónico de la publicidad.

La «metonimia» es una figura de transferencia semántica fundada sobre la relación de contigüidad lógica y/o material entre el texto (escrito o visual) original y el texto trasladado. Por ejemplo, la expresión escrita: «el discurso de la corona» está por «el discurso del rey» (intercambio de la cosa por la persona en relación de contigüidad). En la metonimia, la relación que existe entre un término o texto original y el otro que viene trasladado es intrínseca y mantiene una relación sintagmática. En la metáfora, en cambio, y tal como vimos en la ilustración 53a, la relación es paradigmática, es decir, la actriz y los cigarros pertenecen a campos semánticos diferentes, son externos entre sí.

Las relaciones de contigüidad pueden expresar la causa por el efecto, el efecto por la causa, la materia por el objeto, el continente por el contenido, lo abstracto por lo concreto, lo concreto por lo abstracto, el medio o el vehículo en vez de la persona (como en la expresión «lengua de víbora» para decir que una persona tiene un lenguaje hiriente), el autor en vez de la obra, como en la expresión «es un gag buñueliano» para decir que se trata, por ejemplo, de una escena irónica semejante a las que aparecen en los films de Buñuel.

En el plano de la imagen podríamos decir que existe metonimia cada vez que ésta muestra algo conforme a o en relación a otra cosa. La metonimia en la fotografía de prensa es un recurso casi obligado toda vez que en la información periodística se exige con frecuencia que la imagen exprese conceptos abstractos o de significación compleja (el efecto por la causa cuando se trata de un accidente, por ejemplo). Pero también porque la foto de prensa no se limita a expresar el acontecimiento puro ya que siempre existe un cierto grado de connotación. En este sentido, la imagen es la ocasión o la causa para transmitir «algo más que la noticia».

Por esta razón, la metonimia sirve también para regenerar una imagen, para evocar una segunda literalidad que puede ser actualizada por el lector. Es esta capacidad de contigüidad en diversos planos lo que hace de la metonimia una figura retórica preferida para los publicitarios, sobre todo allí donde no se trata tanto de proyectar cualidades de un objeto cualquiera al objeto de consumo (como en el caso de la metáfora de los cigarros Victoria) sino de lograr el interés del lector en las evocaciones visua-

les y conceptuales. Tal es el caso de las dos páginas publicitarias de la ilustración 54, donde la relación metonímica se logra a través del concepto de «canon» vinculado a la marca de la fotocopiadora. La relación metonímica entre imagen y texto puede ser recíproca, esto es, una imagen puede servir para unir dos conceptos diferentes semánticamente, o bien, un nombre o un concepto puede servir para unir dos imágenes diferentes semánticamente, como es el caso de la ilustración 54.

En la ilustración 55 podríamos decir que el entorno espacial de Suárez refleja la actitud de las personas que le abandonaron y que le obligaron a abandonar el Ejecutivo. Se trata de dos metonimias diferentes, una de tipo espacial (la soledad física = la soledad política), y otra de tipo temporal (Suárez abandonado en el presente = Suárez abandonado en el futuro).

La metonimia en la foto de prensa no se produce solamente

COMO MANDAN LOS CANONES

- En el primer "canon" se "regula" el tamaño de copia en el momento de copiar. Esto se consigue en la marca registrada y sobre el mismo se hace la impresión.
- En el segundo "canon" se "regula" la potencia de la luz que se utiliza para copiar.
- Al mismo tiempo se asegura un buen resultado de la copia para copiar en un solo paso y con una sola vez.
- Finalmente se asegura un buen resultado de la copia en un solo paso y con una sola vez.



COMO MANDAN LAS CANON

La copiadora NP270 de Canon documenta, fotocopia, duplica y hace de todas las maneras de las modernas máquinas copiadoras, y se deriva una calidad como mandan las Canon.

■ **Calidad de revelado en color**

Para diferentes copias en negro, marrón y azul, lo que facilita el archivo y la configuración gráfica.

■ **Automatización de documentos**

Para múltiples informes de varias páginas, sin necesidad de estar constantemente pendiente a máquina.

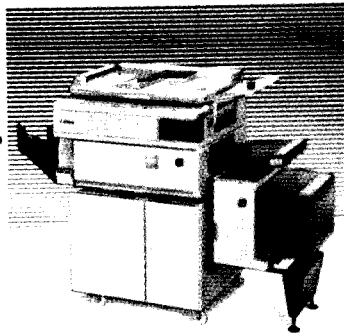
■ **Clasificación de documentos**

Para disponer con más precisión las copias, profundizando en ellas, entre la reproducción normal o agrandada.

■ **Flexibilidad de papel**

Con un ancho entre 100 y 300 mm, y con pesos de papel de 60 a 120 g/m², la NP270 copia en cualquier tipo de papel.

Para facilitar el mantenimiento, la máquina dispone de un sistema de limpieza automática que evita el uso de solventes.



NP270

Canon
ACABARRAN COMANDOS

54a

SUAREZ ABANDONA

ometido a la presión crítica en el seno de su propio partido, cada vez más intensa, después de varios meses de ataques incessantes por parte de la oposición tanto de izquierda como de la derecha, el presidente Adolfo

Suárez se ha decidido por el abandono de sus funciones al frente del poder ejecutivo. Es el segundo jefe de Gobierno que presenta la dimisión al Rey, desde el advenimiento de don Juan Carlos.

55

a través de relaciones lógicas sino también a través de elementos de la «enunciación» material. Por ejemplo, los errores técnicos son a veces funcionales para dar información sobre el contexto y el entorno extrafotográfico (diríamos extratextual) que rodea al acontecimiento. Así, un rayo de luz que entra en el objetivo de

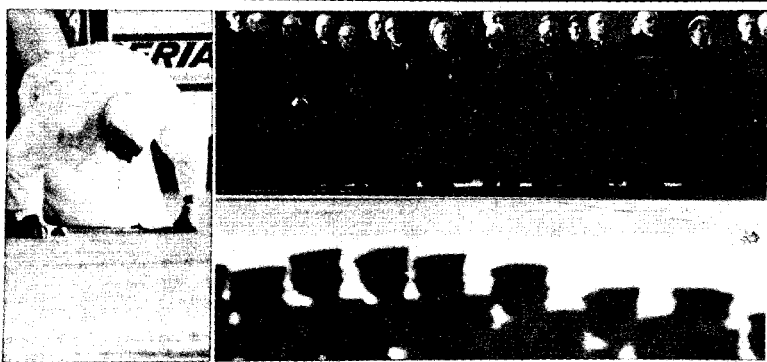
la cámara puede indicar la posición del fotógrafo y del sol en el momento de tomar la foto. El uso de la relación luz/sombra sirve para sugerir la presencia de algún objeto o persona presente en la escena aunque de forma diferente a la usual.

En la ilustración 56, el texto nombra sólo al Papa Juan Pablo II y a los obispos pero el lector percibe visualmente la fila de los militares que los enfrentan gracias a las sombras proyectadas sobre el pavimento. El fotógrafo consigue un juego material y abstracto a la vez (consiguiendo por ende una doble metonimia: la materia por el objeto; lo abstracto por lo concreto). Desde el punto de vista espacio-temporal, se da también una doble metonimia: el momento antes y el momento después de que el Papa pase delante o en medio de las dos filas, que es una metonimia de tipo narrativo que sigue la lógica de una acción; desde la perspectiva espacial se trata, en cambio, de una secuencia bastante elíptica en donde se forma una escena, la bienvenida al Papa, a través de dos imágenes separadas que mantienen una relación de contigüidad narrativa de causa y efecto: obispos y militares están allí porque allí está el Papa, pero también de continente y contenido en su aspecto lógico (el Papa besa el espacio del suelo español, que es el «continente espacial» de unos habitantes, una historia, una Iglesia, etc.).

EL PAIS, lunes 1 de noviembre de 1982

ESPAÑA

Visita de Juan Pablo II a España



Juan Pablo II, a la izquierda, besa tierra española a las cinco en punto de la tarde. En la otra imagen, los rostros serenos de episcopado español, entre el que se encuentra arzobispo primado por la derecha José Guzmán. Los obispos exteriorizaron más tarde su alegría por la presencia del pontífice.

A.5.2.2.2. Operaciones lógico-referenciales

En más de una ocasión hemos señalado un problema esencial de la comunicación humana y que en el caso de la prensa adquiere matices específicos: la relación entre la imagen y la realidad en un medio que se presenta como el vehículo de la verdad y, por esto, de la «realidad». Hemos dicho que esa relación se juega tanto en el nivel de la «percepción» de los lectores como en la significación que atribuyen a la «representación» fotográfica de los acontecimientos en la prensa. En el plano de las operaciones retóricas de la persuasión, el concepto de realidad se halla manipulado en el plano de las referencias lógicas de la imagen.

Si bien los elementos que aparecen en las operaciones retóricas efectuadas sobre la imagen de prensa no pueden pertenecer más que al medio y al lenguaje fotográfico (porque manipular el referente de una foto no es otra cosa que manipular la fotografía), también ha de tenerse en cuenta la existencia de procedimientos que pertenecen, además de al «plano visual», al «plano lógico» y al «plano ontológico», esto es, a elementos de la estrategia discursiva global de un medio de comunicación.

Así, en el «plano visual» se alteran elementos pertenecientes al ámbito fotográfico pero en relación con un «contexto» y un referente precisos. En este plano, manipulación visual equivale a manipulación del referente, como hemos dicho arriba.

En el «plano lógico» se trata del valor de «verdad o falsedad» de aquello que se muestra del mismo modo que el pie de foto puede ajustarse o falsear el referente de la foto. En el plano lógico han de tenerse también en cuenta las referencias de las fotos a «valores universales» y abstractos (la justicia, la verdad, etc.) así como las referencias a ámbitos «particulares» (justicia o injusticia de un juez en particular, la verdad o la falsedad de un político en concreto, etc.).

En el «plano ontológico» se trata de la producción de la foto en unas circunstancias precisas de relaciones comunicativas del acontecimiento: de tiempo, de espacio, de personas y de modos. Se puede decir que en este plano se estudia de qué manera son las circunstancias las que imponen un determinado tipo de foto o acontecimiento fotografiado, como sería el caso de un reportero gráfico en el marco de una guerra.

1. *La supresión*

Una de las principales figuras retóricas del pensamiento consiste en afirmar un concepto negando lo opuesto. El carácter de toda foto de prensa tiende precisamente a afirmarse a través del punto de vista de la escena haciendo visible un objeto o un personaje negando cualquier otra representación. Una foto es absoluta y no puede matizar su afirmación como en el texto escrito. En una foto, la existencia y la verdad de una escena se da por su sola presencia. Todo lo que cae fuera de la foto aparece como inexistente puesto que es invisible.¹⁴

Por esta razón, en el discurso lógico de la foto de prensa, la «litote» es una figura que tiene una importancia central porque permite atenuar una afirmación permitiendo que el lector realice una integración de los elementos visuales en un contexto referencial más amplio.

Examinemos la ilustración 57. Existe una foto, existe un texto que asegura que la imagen corresponde a la foto de unos periodistas asesinados, uno de los cuales habría tomado la foto en cuestión. Si analizamos esta imagen como una litote debemos entender que se trata de la afirmación de un hecho de muerte a través de un hecho de vida. El fotógrafo no se ha interesado solamente en registrar los últimos momentos de su vida sino que ha querido, en cierto modo, afirmar una contradicción del tipo: «para que sepáis de mi muerte, he aquí la foto de mi vida». Dado que toda foto es la detención de un instante de vida así como de un espacio,¹⁵ nosotros en verdad «leemos la muerte» pero «vemos la vida». La escena muestra la «discusión» entre los periodistas y sus presuntos asesinos, y precisamente el silencio de esta charla (la última) es la fuerza referencial de la foto.

Por consiguiente, se trata de una doble litote: una espacial y otra sonora. Se exhibe el espacio detenido de la vida y, al mismo tiempo, se calla la discusión (¿qué se dijeron entre verdugos y víctimas?) en una foto que «habla» la última palabra antes del silencio definitivo. La litote se halla precisamente en la supresión de los signos de la referencia.

14. Existe una moralidad de la visión que consiste en la «exhaustividad» de la visión. Esta moral de tipo cartesiano convierte a la imagen en un principio de racionalidad por el cual la visión total se presenta como una forma absoluta del saber.

15. BERGSON (1970), dice que la detención de un espacio y no un tiempo es lo que verdaderamente ocurre porque el tiempo no se puede detener.



Periodistas asesinados. Esta es una de las fotografías tomadas en los Andes peruanos por Willy Retto, reportero gráfico de *El Observador* de Lima, momentos antes de que él y otros siete periodistas peruanos fueran asesinados en Uchuraccay, el pasado mes de enero. La cámara, desde el suelo, captó esta imagen de la discusión entre los periodistas y los campesinos de Ayacucho.

El valor documental y comunicativo de esta foto supera, sin embargo, el ámbito de una simple figura retórica. Si existe una disminución y una liberación, en cierto sentido, de las reglas gramaticales en función del refuerzo referencial, es porque la foto opera una verdadera ruptura de discurso, una especie de «reticencia» en grado superlativo, donde lo que se oculta y se calla no es otra cosa que la vida que será segada momentos más tarde, después del último clic de la cámara. La «reticencia» es una figura retórica que se define como una figura lógica y que consiste en interrumpir más o menos bruscamente una frase o una secuencia visual con el fin de dejar al lector la tarea de completar su sentido. Elipsis grandiosa de la propia muerte, esta foto viene a incrementar ese extraño destino de la profesión gráfica donde con frecuencia se comparte el último clic con el último minuto de vida. Por una vez, el acto de lectura y el acto fotográfico coinciden en un mismo momento referencial: el lector no puede ver otra foto porque la cámara, es decir, el fotógrafo, ya no ve más.

2. *La adjunción*

La operación aditiva en fotos de periódicos ha pasado de ser característica exclusiva de cierto tipo de prensa sensacionalista o del corazón para hacerse práctica obligada en aquellas circunstancias donde el acontecimiento obliga a desbordar formatos y rutinas periodísticas en función de «la demanda del lector». Entonces, todo ocurre como si aumentando el número aritmético de las fotos, los tamaños de los formatos y las páginas, se aumentarían las cosas y las personas, es decir, se modificara con ello la intensidad del acontecimiento.

Se dirá que en estos casos la figura preferida de los periódicos es la hipérbole gráfica, esto es, mostrar mucho para decir poco. También representa un caso de hipérbole la repetición continuada y periódica a lo largo de ciertos días de unas mismas imágenes y noticias.

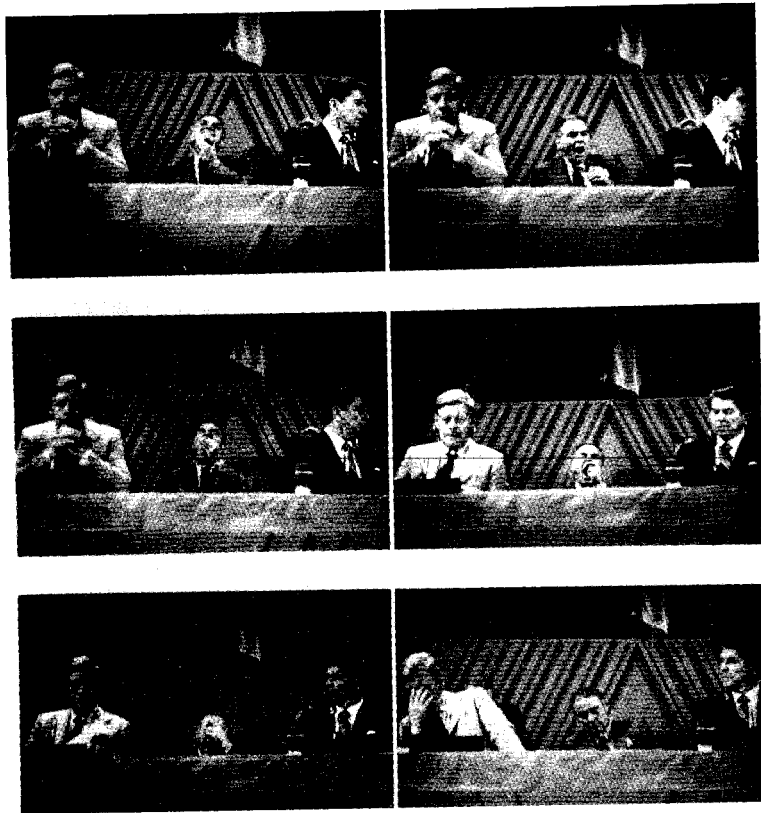
Todos sabemos que la repetición, en vez de mantener nuestra curiosidad, produce cansancio y aburrimiento, razón por la cual la hipérbole nunca es perfecta, es decir, se debe buscar siempre un nivel de variación que permita mirar lo mismo pero bajo el pretexto de un nuevo punto de vista. Si analizáramos cuantas fotos se repiten en un mismo diario durante un año nos encontraríamos con que en un gran porcentaje sólo existen variaciones de formatos y compaginación.¹⁶ Pero a pesar de todo, la utilización de la hipérbole sin discriminación produce también un falseamiento de la noticia en un cierto aspecto, dado que unas mismas fotos sobre los mismos personajes producen una visión estática y estereotipada con lo cual la función de la foto comienza a semejarse a las viñetas o tiras de dibujos caricaturales.

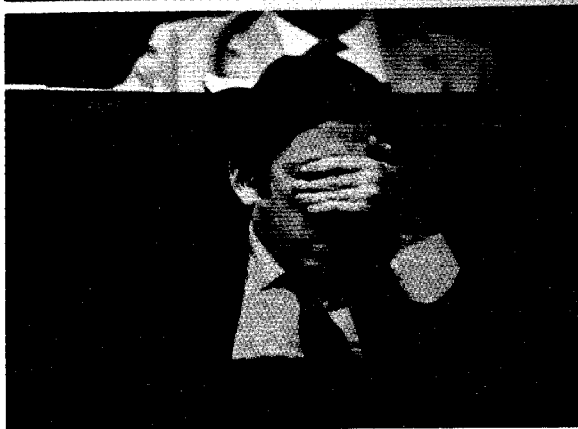
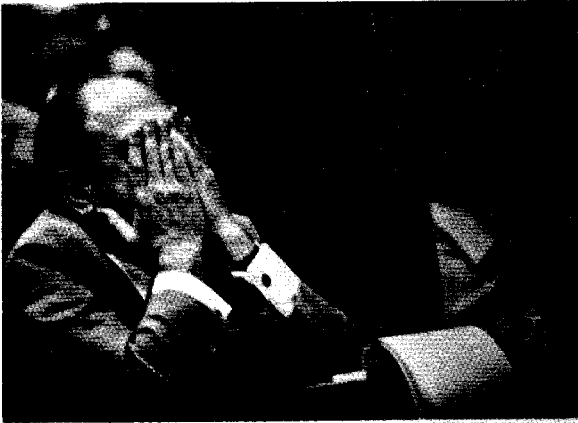
Entran también en la categoría de figuras retóricas de adjunción lógica todas aquellas fotos que considerando la realidad como algo cuantitativo, como un conjunto de unidades sumadas, las convierten en unidades cualitativas. Tal es el caso del abuso de las fotos de concentraciones de masa, que tenían una ideología totalitaria durante el nazismo, el fascismo y el franquismo, pero también en las fotos actuales referentes a noticias políticas, sindicales, culturales, religiosas (véase el caso de las fotos de la visita del Papa Juan Pablo II a España). Desde luego, la estética de la cantidad y su aparente valor plebiscitario es un fenómeno sustancial en la comunicación de masas.

16. Véase más adelante el capítulo dedicado a las fotos de la OTAN.

Otro caso de adjunción en la foto de prensa, pero donde el discurso tiende a «desestabilizar» el referente, se puede apreciar en las ilustraciones 58 y 59. Es verdad que en las sesiones parlamentarias o en los foros internacionales la gente se duerme, se aburre, se mete los dedos en la nariz como todos los humanos, pero el mostrar estas escenas «naturales» rompe la norma social de la imagen periodística que distingue entre público/privado. La foto entonces cambia de género y, con frecuencia, puede hacer cambiar la percepción de personajes públicos. Por ello existen los equipos de imagen en todos los gobiernos y en los staff de hombres públicos. La fuerza de la foto es tal que un momento, un espacio, convierten la imagen en un «siempre y en todo lugar».

Otra figura de repetición es la antítesis que funciona a través de la negación de uno de los elementos de la proposición (como







sería en un reportaje sobre la reforestación donde la foto correspondiera a la escena de un desierto). Pero también la antítesis es una figura de adjunción porque consiste en la proposición de dos imágenes de sentido opuesto como en la ilustración 60, cuyo resultado conceptual podría ser otra proposición del tipo «haced el amor y no la guerra».

3. *Sustitución*

Las operaciones de sustitución en las fotos de prensa en relación con el referente no son demasiado difíciles de encontrar si se tiene en cuenta que toda fotografía dice más y dice menos que la realidad, lo cual la convierte en una especie de eufemismo conatural, porque el eufemismo es una figura retórica con la que se acentúa o se debilita una expresión demasiado cruda o realística. Con frecuencia la foto de prensa funciona en forma eufemística en relación con el texto escrito, dado que, con frecuencia, en el periodismo es más fácil mostrar que decir: una foto puede ridiculizar a un gobernante o a algún representante de un Estado extranjero sin que nadie, en principio, tenga derecho a sentirse explícitamente ofendido puesto que aparentemente el fotógrafo «sólo se limita a reproducir una imagen». El eufemismo en la foto de prensa está muy relacionado con los códigos de comportamiento, y violar uno de estos códigos está reñido con la moral de la prensa. Pero en realidad sabemos que la prensa tiene amplias facultades para ironizar sobre el conformismo de la sociedad en materia de costumbres y la foto eufemística es uno de los instrumentos preferidos.

En la ilustración 61 tenemos un caso de eufemismo que se refiere más bien a los sentimientos que puede provocar una foto. En ella se dice algo tremendamente doloroso para los afectados y que no puede por menos de suscitar el odio contra los responsables. Pero al mismo tiempo, la foto es sarcástica, lindando con ese humor negro que hace estallar la risa en el vientre. La analogía visual entre el pato Donald y la expresión de la niña afectada, entre la imagen televisiva y la crispación causada por la deformidad de la pequeña espectadora provocan en el espectador sentimientos contradictorios. La ironía es una forma de subrayar un hecho doloroso y esta foto lo consigue ampliamente.



61

4. *La conmutación*

La operación de conmutación lógica en la foto de prensa no es fácil de encontrar porque tratándose de cambiar un referente por otro entramos en el terreno de la mentira y el engaño y en ese caso estaría en juego la credibilidad necesaria del medio periodístico. Sólo se pueden tener casos aislados de conmutación, como son los chistes del 28 de diciembre, día de los inocentes, donde en principio todo está permitido. El absurdo lógico, por otro lado, es un recurso estético y poético y si lo encontramos en la foto de prensa sólo puede estar relacionado con ese contexto, pero en ese caso, la foto de prensa es una simple reproducción de una operación retórica ya realizada previamente.