

Treball de fi de grau

Títol

Autor De

XXXXX Tutor De

Grau

Data

Full Resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Autor/a:

Tutor/a:

Any:

Titulació:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès

Índice

1. Introducción	1
1.1. Objetivos	3
1.2. Metodología	4
1.3.1. Criterios de selección del caso	5
1.3.2. Parámetros para el análisis de la muestra	5
2. Marco teórico	6
2.1. El retrato periodístico-literario: presentación del no-género	6
2.2. El espacio también hace al personaje	9
2.2.1. Entre paréntesis. Radiografía de la inter-acción: sobre las expectativas, suposiciones y la representación en el encuentro	12
2.3. Aprender la persona para caracterizar el personaje	18
2.4. Otros recursos para su interpretación y descripción	22
2.5. Antecedentes y naturaleza del retrato fotográfico	24
2.5.1. El rostro: máximo portador de identidad	28
2.5.2. Mirada fotográfica y culto al estilo propio	33
2.5.3. Diane Arbus o sobre cómo retratar la otredad	37
2.5.4. Exigencias de hoy: autoconstrucción e hiperpresencia	39
2.5.5. Lectura de la fotografía y sus condicionantes	42
2.5.6. Elementos de representación fotográfica para una lectura formal de la imagen	43
2.5.7. Condición retórica de la imagen. Breve aproximación semiológica	46
3. Análisis de la muestra	47
3.1. Sobre la fotografía	48
3.2. Sobre el texto	52
4. Conclusiones	56
5. Consideraciones sobre el ciclo vital del trabajo	59
6. Bibliografía	61
6.1. Webgrafía	64
7. Anexos	65

1. Introducción

Estamos hartos de leer que los medios de comunicación están en crisis, más que los medios, el propio ejercicio periodístico es el que está en crisis, y por extensión, los periodistas que lo llevan a cabo. Por un lado la concepción mercantilista de algunos de estos medios y periodistas ha dañado directamente a su credibilidad, pero eso no es todo, lo más alarmante es la pérdida de confianza en la capacidad del periodismo para conocer el mundo que nos rodea y las personas que lo habitan. Para más inri, la posición adoptada frente a este fenómeno ha consistido en recurrir a un periodismo frío, distante, poco trascendental, inmediato, carente de profundidad y rigor; a la creación de discursos exclusivos, a la criminalización de lugares y colectivos enteros, a la más absoluta reducción de nuestra existencia... El periodismo se ha traicionado a él mismo, y en consecuencia, a su público, que somos todos, que es la sociedad. Parece que se ha olvidado, por un (largo) momento, de las verdaderas necesidades e intereses de sus consumidores.

Así pues, en los últimos años, hemos observado una deshumanización progresiva en el ejercicio periodístico, ya sea por la carencia de ética profesional y como por la desidia de algunos en su práctica. En realidad, han olvidado que cualquier acontecimiento, sea cual sea, pequeño o grande, crucial o cotidiano, o independientemente del lugar donde se haya dado, explica al ser humano, y por consiguiente, posee interés periodístico.

Y sobre todo, algo que dejó escrito Kapuscinski y que nunca debería dejar de escribirse: que para ejercer el periodismo, ante todo, hay que ser buenos humanos... No puede faltar la capacidad de empatía, de comprensión, el respeto.

En realidad, el aspecto, el carácter y la forma de vida de las personas no han dejado de ejercer una intensa fascinación, que ha generado el deseo de dar a esas sensaciones un carácter permanente: es decir, de hacer retratos. Por tanto, no es que esté de moda escribir sobre personas, es que nunca ha dejado de estarlo. Lo interesante es la manera en que lo hacemos, en si construimos más allá de una personalidad, más allá de un reflejo y su captación. En si verdaderamente aportamos.

Es en este contexto en el que se plantea desde una perspectiva optimista, la figura del retrato, en parte como solución, como práctica extremadamente social e inherente al ser humano, una práctica colmada de consecuencias sociológicas.

El aspecto, el carácter y la forma de vida de las personas han ejercido siempre una intensa fascinación, que ha generado el deseo de dar a esas sensaciones un carácter permanente: es decir, de hacer retratos.

El ser humano que necesita estar en contacto con los demás, entrar en contacto con la alteridad para reafirmarse a sí mismo.

Y en este punto, cabe decir que el periodismo es en esencia una disciplina retratista, puesto que describe a personas, escenarios, acontecimientos, encuentros, tiene la capacidad de acercarnos y distanciarnos, de levantar y destruir cualquier tipo de barreras, sobre todo sociales. En el centro de toda información hay siempre un protagonista, una vida. Y entendía que solo a través del retrato de quienes eran protagonistas se podía entender el mundo convulso que les rodeaba.

Así pues, es sumamente interesante descubrir el alcance del retrato, y en particular de su inclusión en el medio periodístico, en la manera en que percibimos al mundo que nos rodea. El retrato juega un papel fundamental en el proceso de conocer otras identidades, en la manera de abordarlas y, en última instancia, en cómo transmitimos este saber, cómo las describimos.

El papel de retratistas, fotógrafos y periodistas ha sido y sigue siendo sumamente valioso puesto que, nos permite saber cómo se producían estos procesos de identidad hace un siglo, por ejemplo. Cómo pensaba la gente, como vestían o como vivían en un momento determinado de la historia, lo cual permite reflexionar acerca de los cambios en la sociedad y la transformación de la misma.

Por tanto, el acto de retratar posee una gran carga sociológica, en tanto que nos aproxima a los demás; antropológico, puesto que permite definarnos a nosotros mismos a través de la captación del otro; y psicológico, en tanto que revela una gran cantidad de características y conductas humanas. Así pues, es lógico entender la técnica del retrato como la conquista de la intimidad del otro, su desnudo.

El retrato, pues, implica necesariamente un intercambio cultural y sociológico; el de ver y ser visto, el de explorar y ser explorado. Los individuos, tanto retratista como retratado, se someten y enfrentan por un momento con su propia singularidad, y en última instancia, sucede lo mismo con el lector. Podríamos decir que existe una necesidad humana de identificar al otro y identificarnos ante el otro, para establecer puntos en común o todo lo contrario, que es lo que legitima y explica, en última instancia, el retrato.

1.1. Objetivos

- La presente investigación tiene como objetivo principal manifestar un claro alegato sobre la función social del retrato, así como determinar las aportaciones cualitativas del mismo, en su versión fotográfica y escrita, a una práctica periodística de calidad.
- Por otro lado, se pretende demostrar la mutabilidad del concepto “género”, así como evidenciar lo confuso de las barreras que lo delimitan.
- Superar los límites del retrato, no solo concebir su afán de mostrar una personalidad o aspecto físico, sino también un momento, un lugar, un instante... el retrato de una escena para entender todo un conflicto.

Para ello, habrá que estudiarlo de cerca, a través una muestra seleccionada y observar la combinación entre la imagen y el discurso escrito, determinar qué tipo de relaciones se establecen entre ellos, de superioridad, complementariedad... Así como argumentar la existencia de un propio discurso interno en la fotografía, sin necesidad de depender de un texto para dotarla de significado.

- Por ello, es menester indagar previamente sobre la capacidad discursiva de la fotografía, su poder de evocación y transmisión de ideas, así como la del relato escrito. Habrá que examinar los recursos estilísticos y de composición que utilizan cada uno para en el proceso de caracterización, de construcción de discursos y su capacidad para crear consciencia.
- También, desde una perspectiva antropológica y de la psicología, se pretende reflexionar sobre la técnica del retrato como manera de entender y abordar la complejidad humana, sobre sus posibles influencias en los procesos de identificación del “otro” así como de uno mismo. El retrato estrechamente ligado a la necesidad de los humanos por constituirse una identidad que les sea cómoda de llevar, de representar en su día a día.
- Pero sobre todo, a través de la investigación, deseo contribuir a la idea de que el retrato, por sí mismo, conforma una unidad independiente con valor periodístico, significativo y revelador. El retrato y su capacidad para conocer, comunicar e informar. Y que, por su naturaleza inevitablemente social, humana, deviene de gran interés y valor en el ámbito periodístico.

1.2. Metodología

Para consumir los objetivos principales de la investigación, se han llevado a cabo diversos procesos metodológicos: la parte inicial, que corresponde al marco teórico, se fundamenta a partir de una prospección bibliográfica, de carácter documental y relacional que me ha permitido realizar una extensa aproximación al género y técnica del retrato, tanto en el ámbito literario-periodístico como en el pictórico-fotográfico. Esta primera toma de contacto con otros trabajos y libros realizados sobre el tema ha sido crucial puesto que me ha permitido reunir los conocimientos suficientes sobre el objeto de estudio así como estructurar su abordaje y definir los objetivos.

La metodología que se ha utilizado para llevar a cabo la investigación documental ha consistido en la búsqueda de bases de datos especializadas como el Catálogo de las Bibliotecas de la UAB, el Depósito Digital de Documentos, Google Académico y Dialnet. Respecto a las fuentes consultadas, la mayoría pueden considerarse secundarias o indirectas ya que se trata de libros, manuales o artículos en prensa, ya sea en versión digital o física, salvo alguna consulta de tipo orientativa a David Vidal, en calidad de docente y también académico estrechamente relacionado con el tema que se aborda.

Las consecuencias de este proceso de búsqueda documental y lecturas que han devenido esenciales, entre ellas: *El perfil periodístico* de Belén de Rosendo, el manual sobre *La entrevista en radio, televisión y prensa* de Armand Balsebre, Manuel Mateu y David Vidal, el libro *Literatura y periodismo* de Albert Chillón o *La fotografía como documento social* de Gisèle Freund, se traducen en un marco teórico relativamente extenso, que constituye por sí mismo la defensa justificada de la hipótesis central del trabajo y otras premisas relacionadas con la primera. Así pues, el marco teórico no solo cumple su función de contextualización temática, de visión panorámica del retrato, sino que constituye la cimentación del proyecto.

Tanto el orden como los contenidos expuestos en el marco teórico responden a una selección personal, por tanto tiene algo de arbitraria pero no gratuita. Asimismo, no se trata de una perspectiva histórica completa ni mucho menos lineal, sino una recopilación de los aspectos que se han considerado necesarios y suficientes para satisfacer las exigencias de este trabajo.

Por otro lado, se ha escogido una muestra sobre la que hablaremos a continuación, que hemos sometido a la técnica del análisis cualitativo interdisciplinario, ya que se trata de un ejemplo de convergencia entre fotografía y relato, imagen y palabra. En general, el análisis del discurso se inscribe en lo que podríamos denominar el saber cualitativo, formando parte de lo que Valles (2000) llama el paradigma interpretativo.

En la misma línea, resulta muy esclarecedor lo que dice Canales (2006:19): “si la ley del conocimiento cuantitativo podía describirse en la doble medida de lo numerable y lo numeroso, en el caso del conocimiento cualitativo puede encontrarse en la observación de objetos codificados que, por lo mismo, hay que traducir” citado por Santander (2011: 212).

1.3.1. Criterios de selección de la muestra

La muestra analizada corresponde a un capítulo de *Postales* (2018), la última obra de Martín Caparrós, uno de los exponentes de la narrativa latinoamericana, que combina fotografía con texto (ambas realizadas por el autor), a pesar de que éste no sea fotógrafo profesional. Tampoco se han analizado todos los capítulos del libro, es por eso que no se trata de una muestra representativa, sino más bien, significativa, en ningún caso gratuita. Así pues, el capítulo analizado constituye un buen ejemplo de lo que se pretende demostrar con el trabajo, sobre la hibridación y heterogeneidad de géneros y formatos a favor de una mayor calidad e interés periodístico.

Además, la visita del autor a la Facultad de Comunicación, supuso una clara motivación en su elección, escucharle leer ese primer capítulo, en vivo; las pausas, la tensión, su voz. Ese debía ser el capítulo analizado.

1.3.2. Parámetros para el análisis de la muestra

Para poder llevar a cabo este análisis con unas ciertas garantías de obtención de resultados, se ha configurado una ficha con una serie de parámetros para la lectura de la fotografía y otros, no tan definidos o esquemáticos, para la valoración del relato. En particular, el análisis de la fotografía se articula en dos niveles: el primero es el morfológico y afecta a todos los aspectos técnicos y compositivos de la imagen, el segundo es el análisis del contenido, que atañe a lo fotografiado y a sus posibles significados. Por supuesto a esto habría que añadir los datos de identificación del documento (autor, título, edición, etc.)

El análisis textual gira entorno a los siguientes procedimientos:

- Cuestiones formales y de contenido. Se presta atención a los aspectos lingüísticos, retóricos o narrativos que enriquecen el relato periodístico, así como la manera de interpelar al lector.
- Puesto que el objeto de estudio no se reduce a perfiles o retratos, en el sentido limitado de la palabra, se observará también la influencia del escenario, de la historia en las personas y el carácter mostrado mediante la acción.

2. Marco teórico

2.1. El retrato escrito. Presentación del no-género

Siguiendo la distinción entre forma y género que establece Claudio Guillén (1985) en su fundamental tratado de comparatismo *Entre lo uno y lo diverso*, el retrato sería una forma literaria (no un género), ya que se caracteriza por ser un recorrido formalmente consolidado pero no dotado de autonomía dentro de la tradición literaria, en oposición al género, que cuenta con características individuales que permiten diferenciarlo de otros géneros. Así la forma *retrato* podemos apreciarla desde los inicios de la tradición literaria occidental en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides –cuando las acciones de los personajes, sus hábitos y sus palabras los construían ante el público... o el lector-, en las crónicas de Heródoto o en las sátiras de Petronio, Aristófanes y Teofrasto. Precisamente este último, Teofrasto, es quien inventa, durante los paseos de los miembros de la academia aristotélica, los retratos de tipo, construcciones satíricas de tipo cómico aunque basadas en la observación de lo real, de las costumbres y las manías de los ciudadanos de las polis griegas. Aunque escritas con el objetivo de la *katarsis* –la purificación- a través de la risa, por la toma de conciencia de la propia ridiculez, los *caracteres* de Teofrasto (así los bautizó él) es el primer caso de producción literaria basada en la observación y la mimesis de unas conductas humanas con la finalidad de escribir, específicamente, un retrato.

Teofrasto era un gran botánico, y suya fue la primera gran morfología botánica del mediterráneo, así que sencillamente aplicó sus capacidades observadoras y descriptivas a la especie humana, como antes lo había hecho con infinitas variedades de plantas, observando cómo se adaptaban a su medio y cómo mudaban en su morfología a partir de su necesidad de supervivencia. Esos pequeños detalles resultaban muy elocuentes, así que traspasó esa capacidad de observación al espectáculo cotidiano de la humanidad en la polis: taxonomías, tipologías, características y excepciones inexplicables.

Una vez distinguido como posible género individual, más allá de la forma literaria previa, fue Plutarco quien desarrolló la forma del retrato hasta la semblanza en sus *Vidas paralelas*, que tantas generaciones leerían como modelo de escritura. Las *Vidas paralelas* examinan el retrato moral y físico de los personajes, como por ejemplo Marco Antonio o Julio César, y lo mezclan con el análisis de su biografía.

El antes citado Teofrasto, por cierto, llamó caracteres a sus experimentos literarios porque éste era el nombre, en griego antiguo, que recibía el cincel con el que trabajaba el escultor, así que por sinécdoque designó el género naciente con este nombre propio de las artes visuales.

Precisamente, esta relación entre lo artístico y la escritura será de nuevo protagonista en el segundo momento histórico, dentro de la tradición literaria occidental, en que evoluciona ostensiblemente la forma literaria del retrato: el Renacimiento y el apogeo del humanismo, que de nuevo, tras los siglos de oscuridad medieval, colocaba al ser humano en el centro de la atención académica y artística, talmente Leonardo lo colocó en el centro visual de su *Hombre de Vitruvio*.

Las escuelas pictóricas europeas, especialmente las flamencas, habían empezado en los siglos XV i XVI a pintar retratos no solo de la nobleza sino también de las nuevas clases pudientes en las ciudades comerciales de Flandes. Esta burguesía encargaba retratos cotidianos llenos de detalles que eran de hecho narraciones iniciales. Observando esos retratos con detenimiento podía el observador conocer la ocupación y los gustos del señor o la señora retratada.

Pues bien, este hábito pasa de un arte a otro y lo reconocemos en las escrituras extrañamente contemporáneas de autores como François Rabelais o Michelle de Montaigne. Se empieza a construir un canon normativo del retrato en lo pictórico y en lo literario (*ut pictura poesis*, se acuña: la pintura es como la literatura): se induce el interior de los retratados a través del detalle construido, observado, delator. Nótese todo ello en el retrato que realiza el pintor Francisco de Holanda del gran Miguel Ángel Buonarroti, mientras pinta la Capilla Sixtina, en su libro *Palabras de Miguel Ángel*.

Estos procedimientos (observación del detalle, escrutar la forma del diálogo, escribir en escena directa) obtendrían, desde luego, gran predicamento con la llegada del realismo y el naturalismo. El auge de la escritura memorialística y la prosa de viajes dio lugar en los siglos XVIII y XIX a una intensa práctica de todo ello. Podemos citar los viajes por Francia del noble escocés James Boswell, a su vez considerado el padre de la entrevista periodística, a raíz especialmente de sus retratos de Voltaire y Rousseau a caballo del siglo XVIII y del XIX. O las prosas testimoniales de Chateaubriand (*Memorias de ultratumba*) o de Denis Diderot (*Diarios de viajes*).

Ya en el XIX, el retrato literario, sea como género autónomo o como forma dentro de las novelas, los dramas, la literatura memorialística, etc., crece y se consolida en su morfología. Deviene semblanza, encuentro narrativo, perfil... es así como pasa a la prensa, sobre todo a las primeras revistas gráficas del último tercio del siglo XIX y primeros años del XX. Así pues, podríamos decir que la inclusión de la biografía, sobre todo del retrato. Cabe decir, que esta introducción se da manera natural, pues, es la propia esencia del periodismo la de responder al quién, preguntarse por las personas y sus acciones. En consecuencia, “el periodismo también

contribuirá a identificar los objetivos de una comunidad, y reconocer sus héroes y villanos” (Kovach y Rosentiel, 2012: 24).

De nuevo, el retrato gráfico (fotográfico en este caso) y lo escrito iban de la mano y se retroalimentaban en su evolución. En España, por ejemplo, tenemos el caso de revistas como *La ilustración* o *El Día Gráfico*, que visitaban a celebridades en sus casas para fotografiarles y escribir de ellas un perfil, y en Cataluña los ejemplos de *Teatràlia* o *D’ací d’allà*, que hacía lo mismo, a imitación de las tendencias que imponía la prensa anglosajona.

2.2. El espacio también hace al personaje

Una vez escogido el entrevistado y concedida la entrevista, es decir, antes de conocer a la persona, hemos de preocuparnos de la elección del lugar, que vendrá determinado principalmente por dos cuestiones: el tipo de entrevista –más aún cuando éstas son de personalidad, perfil o retrato que en las informativas– y el personaje, ya que el *dónde* se convertirá en un dato decisivo, siempre y cuando el escenario implique connotaciones significativas sobre el entrevistado (Echevarría, 2012:p. 156).

Por ende, el escenario no se limita a *dónde* nos encontramos la persona, verdadera protagonista, tampoco se ciñe a unas sillas, libros, sofás o una mesa. No se trata de un mero fondo donde interactúan dos personas, o las que sean, sino de ámbito lleno de símbolos que las semantiza, les da cuerpo y sentido. De hecho, es tan representativo de la persona, que hay veces que se convierte en la excusa para construir un perfil, lo que llaman espacio como retrato de un carácter. Algo parecido ocurre en la crónica *Mussolini con M de McDonald's* de Plàcid García-Planas, publicada el 4 de mayo de 2008 en *la Vanguardia*. En ella, observamos como datos biográficos y una localización significativa se funden hasta desdibujar los límites entre una cosa y la otra. A continuación propongo la lectura de algunos fragmentos donde se aprecia esta combinación:

Sergio tenía 15 años, trepó por un edificio bombardeado y se sentó en lo alto de las ruinas. "Había tanta gente que no se podía avanzar por la plaza -recuerda-... Subí a los escombros para ver bien la gasolinera". Sergio tenía motivos para querer verla bien. Nueve meses antes, su padre - Libero Temolo- fue fusilado con otros antifascistas frente a esa misma gasolinera, y ahora - 29 de abril de 1945- los cadáveres de Benito Mussolini y su amante, Claretta Petacci, colgaban cabeza abajo del mismo distribuidor de la Standard Oil.

(...)

¿Dónde estaba exactamente la gasolinera? -le pregunto-

- Justo detrás de mí - contesta ladeando ligeramente la cabeza-

- Pues hay un McDonald's - hago notar a Sergio, que acaba girando sorprendido su mirada hacia el *I'm lovin' it*-.

Hay cosas, sigo pensando, que es mejor no buscar. Porque luego las encuentras y nadie se las cree: la marquesina de la Standard Oil coincide hoy con el mostrador de la hamburguesería.

Entro en McDonald's y observo el escenario y sus detalles. En las mesas, una ucraniana corta las uñas a otra ucraniana: fascinante la cara de asco que pone la italiana sentada cerca de ellas

(...)

Me pongo en la cola. Miro todas las *Mcofertas* y pienso asombrado en la historia de Italia.

(...)

Llega el momento. Toco el mostrador, levanto la vista y, como en un cuadro de Marinetti, todo se acelera: el Alfa Romeo que derrapa, la cuerda que se anuda a los pies, Sergio que trepa para

verlo, la República que... ¡hola!, me dice un empleado peruano llamado Paolo. Y pido desconcertado una hamburguesa Big Tasty... il gusto non finisce mai!, que con el menú me sale por 6,90 euros.

- ¿Patatine? - pregunta Paolo.

- Vertigo... Patate Vertigo.

En esta crónica, que podría considerarse retrato de un encuentro, de un momento del periodista Plàcid Garcia-Planas se introduce a sí mismo como protagonista de aquello que se relata desde detrás de la barra de la conocida hamburguesería. Es gracias a su gran capacidad empática, que permite implicar y transportar al lector al lugar donde suceden los hechos. El autor aborda el relato entrelazando el pasado y la actualidad, a través de diversos ejemplos con los que permite hablar, tanto del desastre de la guerra como del capitalismo de hoy en día. Al final, todo el relato constituye una especie de crítica hacia la incapacidad de las personas para ser conscientes de que los lugares, ese espacio en concreto donde están comiendo patatas fritas, también tiene su historia. Y qué historia.

En algunos manuales o artículos consultado, que teorizan sobre la entrevista de personaje escrita y la construcción del perfil, en definitiva sobre el acto de retratar algo o alguien, el protagonismo del espacio en el relato suele quedar relegado, como si fuera cosa menor. El espacio no es tratado, salvo en contados casos, con la profundidad que intentaré argumentar, se merece.

Con escena, espacio, lugar, escenario, nos referimos exactamente al “contexto físico” en que se celebra el intercambio, así lo explica David Vidal en su capítulo sobre la entrevista en prensa: (el contexto físico) “determina en cierto modo la interacción y reviste no poca importancia ya que puede facilitarnos mucha información suplementaria sobre el personaje” (Balsebre, Mateu y Vidal, 1998: 350).

Se da por hecho que allí donde sea que acontezca el encuentro debe ser meticulosamente observado durante la conversación original –y descrito de manera audaz *a posteriori*, claro– pero en realidad, nuestro deber va más allá. Como periodistas y retratistas, como intérpretes de una *realidad* concreta que se presenta ante nosotros, más o menos experimentados, con más o menos recursos; nuestro cometido, y responsabilidad, consiste en sopesar con perspicacia las posibilidades del lugar antes de llegar al mismo.

Si bien hay que reconocer cierto grado de complejidad al hecho de dar con el lugar idóneo, el acierto pasa necesariamente por un buen proceso de documentación; esto es, leer todo lo que esté en nuestras manos acerca de la persona que devendrá personaje. Cuanto más mejor.

En una entrevista, la periodista de El País Sol Almeda, que consideraba que la entrevista iba más allá de la información y permitía dar a conocer realmente a la gente, respondía lo siguiente a la pregunta cómo nos podríamos documentar bien:

Yo diría a un alumno que se lea todo lo que pueda, que hable con quien sea, que no se conforme con lo que puede leer y tiene a mano. Y que luego reflexione. Yo reflexiono mucho. No solo leo la documentación, sino que tomo muchísimas notas. Y luego me voy leyendo las notas y voy quitando cosas y poniendo otras. (...) No se te ocurren muchas preguntas si tú no sabes previamente algunas cosas... Lo que te salva muchas veces es esto, tu cultura, tu bagaje.

Luego, de acuerdo con lo aprehendido en esa fase previa y necesaria de documentación, tocará meditar detenidamente en aquellos espacios que puedan ser más representativos del mismo, esto es, decidir el lugar.

Pongamos por caso, si se trata de un cantante; un camerino muy pisado, el estudio donde suele acudir, el paraje que alimenta su inspiración o el salón de su casa apuntan ser buenos lugares. Leonor Arfuch escribe que la propia vivienda opera como un espacio significativo que no solo remite al imaginario de la vida cotidiana del entrevistado sino que también alude a los propios límites de la interacción: hasta dónde el interior se abre a la mirada de los otros, cuál es el umbral permitido a la intrusión. Todos estos símbolos, detalles, lugares emblemáticos conforman un discurso simultáneo que habla de adecuación, de legitimidad, de excelencia (Arfuch, 1995: 73).

En consecuencia, siempre será mejor un espacio privado, a poder ser propiedad del individuo entrevistado, pues allí hallaremos más pistas sobre su personalidad –ya reveladas o no–, que un lugar público; por ejemplo una biblioteca, un bar o el *hall* de un hotel, escenografías que carecen de ese aspecto personal y característico que tanto busca el periodista, y que por su recurrencia, son ya clásicas.

Habiendo superado una de las primeras dificultades, hallar el lugar del intercambio– y que éste sea aprobado por el personaje– tendremos que hacer frente a la segunda: no dejarse llevar por los nervios del momento, del cara a cara. Hay que evitar a toda costa quedar eclipsados por el protagonismo –a veces sobrestimado– del personaje, de su expresión, lo que dice, la ropa, el gesto –todo ello lógico y conveniente, claro– pero que nos aleja de lo que sucede a nuestro alrededor, el entorno, qué dicen las paredes, qué cuentan los objetos, la pulcritud o el desorden de la habitación... Los cuadros, los muebles y adornos hablan de la estética, del gusto y estatus. En cualquier caso, convendría saber si algunos de esos detalles significativos tan valiosos para el periodista han sido puestos ahí a propósito, de aquí la oportunidad del siguiente punto.

2.2.1. Entre paréntesis. Radiografía de la inter-acción: sobre las expectativas, suposiciones y la representación en el encuentro

“(…) *la vida es una baile de ilusiones y quien no baile está muerto*” cantaba Ariel Rot en 1997 probablemente sin ser consciente de hasta qué punto era aquello cierto. Y no es nada nuevo, el concepto de *ilusión* ya había sido tratado por Platón en *La República*, basándose en su dualismo ontológico; una realidad estructurada en dos niveles, epistemológico; en la afirmación de dos tipos de conocimiento o *espisteme*, y antropológico; al sostener la clara separación entre alma, pura y virtuosa, y las bajas terrenales del cuerpo, lo tangible. A través del *mito de la caverna*, el filósofo nos explica que el mundo donde vivimos y nos relacionamos, el mundo sensible (interior de la caverna), nos induce irremediamente al engaño; es imposible alcanzar el verdadero conocimiento allí, tan solo somos capaces de percibir sombras borrosas, distorsionadas en un mundo de meras apariencias. Por tanto, existe un rechazo frente a lo que llegamos a conocer a través de los sentidos, son ilusiones con cierta apariencia de verdadero –lo que es peor, ya que no nos permite ser conscientes del error–. En consecuencia, la información que proviene de la propia experiencia, nunca gozará de la categoría de conocimiento sino de creencia.

También Calderón de la Barca (1600-1681) escribía sobre esta dimensión ilusoria y quebradiza de la existencia “¿*Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son*” en uno de los soliloquios insigne del Siglo de Oro español al final del primer acto de *La vida es sueño* (1635). Al mismo tiempo se extiende durante el barroco el tópico literario del *Theatrum mundi*, que entiende el mundo como un escenario, y, por ende, a las personas como actores que interpretan un papel, o varios, en función de la situación y del contexto comunicativo. También en el “yo soy yo y mi circunstancia” presente en *Meditaciones sobre el Quijote* (1914), *ópera prima* de José Ortega y Gasset, la palabra *circunstancia* comprende el entorno, lo que nos rodea, *circum-stancia*; el hecho de vivir inmersos en el espacio y ambiente determinado –no solo físico, también intangible– y la influencia que éste ejerce sobre nosotros y en la configuración de la identidad.

En todos ellos, indistintamente de la época y la perspectiva moral, existe una idea compartida: las limitaciones del ser humano para distinguir el conocimiento verdadero y su manejo en un espacio y momento concreto; la conformación de una identidad propia que no queda exenta del contacto con las demás con todo lo que ello comporta; deseo, pretensión, intuición, simpatía, tirantez, recelo, tensión, fingimiento, representación, engaño, desnudez...

Desde el tópico barroco hasta nuestros días, la concepción de *la vida como teatro* ha ido adquiriendo nuevos matices hasta llegar incluso al campo de la ciencia –en el ámbito de la sociología y la antropología– y convertirse en una de las corrientes de pensamiento más extendidas sobre el comportamiento y las reacciones del humano en comunidad.

Esto es, la teoría social del *Interaccionismo simbólico* con sus antecedentes en la Escuela de Chicago, de la cual se desprenden múltiples aportaciones a la teoría de la entrevista, que ya desarrolló Erving Goffman (1987) en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, y que no deberíamos olvidar en el momento del encuentro: nosotros –en calidad de periodista entrevistador– y el otro –personaje entrevistado al que se pretende descifrar–.

Vidal explica, que según Goffman: “*los individuos en presencia de otros, tratan de adquirir información acerca de él o poner en juego la que ya poseen*”. (...) Así pues, la obtención de esa información (acerca del otro) ayuda a definir, a controlar la situación (Balsebre, Mateu y Vidal, 1998: 345). En palabras de Goffman, “*cuando un individuo comparece ante otros, habrá por lo general alguna razón para que movilice su actividad de modo que ésta transmita a los otros una impresión que a él le interesa transmitir*” en base a las suposiciones o hipótesis que previamente haya realizado, a lo que crea que se espera de él (Goffman, 1987:16). Son los mecanismos de construcción, más bien la auto-construcción del *yo social*, la interacción como proceso interpersonal pero también autoreflexivo, lo cual nos interesa mucho “*en tanto que nuestra materia prima son las personas y sus actitudes y conductas*” (Balsebre, Mateu y Vidal, 1998: 346).

Naturalmente, de poco servirá mantener una actitud sobre-confiada o demasiado crédula frente al personaje al que se pretenda retratar –y ante la realidad estudiada y dosificada que éste decida presentarnos– en función de lo que se espere de nosotros y de lo que desee hacernos saber sobre su intimidad. Más aún se dará esta actitud de recelo, ocultación y mostración deliberada cuando los hablantes no se conozcan, por razones obvias. Estas suposiciones, hipótesis y expectativas que ambos sopesan en su interior, explica Vidal, “definen de manera decisiva el intercambio”, sin duda, un intercambio fáctico pero también simbólico. También el antropólogo Lluís Duch repara en lo mismo al afirmar que “Los seres humanos trabajamos con premisas y prejuicios. Cualquier discurso se basa en las premisas que uno conscientemente conoce y reconoce, y una serie de prejuicios, que lo son porque no se tiene consciencia de ellos”.

Por supuesto, aquí entran en juego las habilidades sociales del periodista, del cual se espera la sensibilidad suficiente y necesaria para advertir los “mecanismos sociales de relación” –siempre puestos en práctica– y hacer sentir al entrevistado que está dando la imagen que él mismo desea y no otra. De lo contrario, el encuentro corre el riesgo de tornarse hostil, incómodo para el entrevistado y deficiente para el periodista.

Con todo, no debemos olvidar que por encima de todos estos parámetros de conducta y

estrategias de abordaje, existe la contradicción y la ambigüedad inherentes a la gran paradoja que es el ser humano. Es posible, entonces, que una misma persona, tratando de ser sensata y adecuarse al contexto; según el periodista, el medio de comunicación donde vaya a ser publicada, la audiencia por la que será descubierta... pueda llegar a ofrecer imágenes o perfiles distintos de ella misma –y éstos no ser necesariamente falsos– .

Citado por Vidal, Goffman distingue dos tipos de comunicación o de obtención de conocimiento sobre un personaje: la expresión que él da (lo que dice expresamente) y la que emana de él, mientras que la primera puede comportar engaño; la segunda, fingimiento (Balsebre, Mateu y Vidal, 1998: 350). Será tarea del periodista, también, descifrar esos símbolos transmitidos por el personaje e interpretarlos, traducirlos y presentarlos a un público que no ha estado presente en el momento del intercambio, en el contexto físico donde se ha producido la conversación original; por tanto, tampoco ha podido escuchar lo que se ha hablado ni percatarse del lenguaje no verbal; los gestos, las muecas, los titubeos, los aspavientos, la actitud...

Todo y con eso, ni la mirada curtida del periodista –la *mirada semiótica*, que semantiza y da sentido a lo que se observa– ni su *savoir faire* le garantiza la veracidad absoluta de aquello que se dispone a redactar –la interpretación y transcripción de aquello que le ha sido selectivamente explicado–. De alguna manera hay algo que se le escapa, que no está en sus manos, las trampas de toda función, que el entrevistado como un mago, tratará de hacer lo menos visibles posible a ojos del periodista, y por consiguiente, de su público, que es la audiencia.

A favor del periodista, podemos decir que éste nunca será privado –salvo por su empresa, en el caso que la tuviera– de creerse, escoger, destacar, entre todo lo que ha visto y escuchado, aquellos detalles, rasgos, gestos o atributos que le parezcan.

Tras este largo paréntesis que se ha desprendido del contexto físico, también como espacio para el engaño y la representación, merece la pena conocer algo más sobre la importancia del *detalle* en nuestro relato. Esos detalles que tienen la capacidad de hacer sentir presentes a los lectores en ese lugar, que veramente hablen del personaje en cuestión.

Importa la descripción del lugar, sí, pero no de una forma indiscriminada; con criterio y en una dirección: la de conocer más a fondo al personaje, desnudarlo más allá de los tópicos y por encima de los prejuicios. Al final, lo más interesante que puede pasarnos es la *sorpresa*. Desechar esos estereotipos que ya no nos resultan útiles ni certeros y dejar que se conviertan en algo nuevo, una percepción más cercana y justa de esa persona.

La perspicacia y el detalle descriptivos son capaces de captar con sucintas pinceladas la entera atmósfera del evento y las actitudes de sus participantes; la capacidad de visualidad y hasta la sensorialidad que poseen las palabras, si se sabe disponer de ellas, es sorprendente.

Independientemente de cómo el ambiente y los objetos puedan llegar al público –ya sea con una cámara y su respectiva fotografía física, o mediante la descripción minuciosa en el relato escrito–, los *encuadres y enfoques* deben ser solícitamente considerados desde el punto de vista de su *poder de representación* : todo puede adoptar una significación particular en relación al sujeto, contar algo de él.

Sobre poner el foco en el detalle, nos hacemos eco de las palabras de Henri Cartier-Bresson, fotógrafo reconocido mundialmente, cuando afirmaba que una nimiedad puede constituir el motivo más grande. Detalles que a veces hablan más que la propia persona, que la hacen, o que en la mayoría de casos, son complementarios; otorgan crédito a su discurso, a su *leyenda personal* , o por el contrario; lo desmienten o ponen en cuestión.

En su libro sobre entrevistas, Francesc Burguet atina escogiendo un ejemplo de lo anterior, de espacio como elemento revelador, delator de una realidad que no interesa mostrar al retratado. Burguet introduce así el fragmento original que figuraba en una entrevista (Mundo Gráfico, nº52, 10-12-1952) del periodista José María Carretero (1887-1951) a Alejandro Lerroux (1864-1949), político republicano y populista que en los treinta sería por tres veces presidente del Gobierno: “El autor revienta con audacia mediante el contraste demoledor entre la enjundia socialista del discurso por una parte, y la primorosa estampa del entonces diputado a Cortes por Barcelona y su señorial residencia madrileña, en la calle O’Donell, por otra. Mediante ese telón de donde de lujo y opulencia que Carretero describe con detalle y subraya casi a traición entre respuesta y respuesta, la elocuencia de Lerroux suena a afectación huera, y su épica revolucionaria se reduce a cháchara” (Burguet, 2015: 99). A continuación reproduzco un pedazo de la entrevista, el comienzo:

– Está acabando de vestirse para visitar al señor Alcorta... Tenga usted la bondad de esperar un momento. Dijo el ceremonioso secretario, me hizo una cortés reverencia y desapareció.

Hallábame en un magnífico salón biblioteca contiguo al despacho del Sr. Lerroux. La espera podía justificar curiosidades. Empecé mi inventario.

Sobre la mesa del despacho, papelotes con muchas firmas y muchos sellos negros, azules, violetas... debían ser cosa de curia. Los estantes de la biblioteca, repletos de libros, aparecían ordenados con tal simetría y tenían libros aspecto tan flamante, que producían una impresión de no haber sido leídos nunca; y sin embargo, todo el mundo sabe que Lerroux lee y estudia mucho. El mobiliario demier cri y lujosísimo.

Al sentirse pasos adopto una modosa actitud de cortedad e indiferencia. Era el señor Lerroux. Venía ligero, joyante, perfumado, envuelto el recio cuerpo de luchador en un traje gris impecable; crugíale algo el calzado. (...)

Podemos concluir que la descripción del escenario se puede realizar de manera intencionada, de hecho se debe, y no por ello menos ser menos lícita. También se aprecia una diferenciación

entre escenario y escena, siendo lo segundo tal y como apunta Burguet, “el relato de algunos instantes de ese encuentro con el entrevistado, en especial ese primer momento, que acostumbra a ser determinante, altamente revelador y a menudo tenso (...) y las despedidas, que de algún modo recogen el clima y resultado del diálogo (Burguet, 2015: 103).

La manera en que el que el periodista urde el relato sirviéndose de los recursos que él cree pertinentes y que van desde la omisión de ciertos aspectos de la *charla* hasta la transcripción de aquellos otros que haya percibido pero no hayan sido explícitamente tratados, cómo jerarquiza y ordena el texto, las palabras precisas que utilizará para evocarlos, el tono... también se encuentra sujeto a discusión. ¿Hasta qué punto el periodista puede o debe modificar la *realidad* –dejando a un lado la problemática que también suscita el concepto realidad– ¿Cuáles son sus razones; puramente estéticas, para una mejor comprensión del personaje, del contexto, ambas? ¿A caso tiene que justificarlo? Y si es que sí, ¿ante quién? ¿Sus lectores, su jefe, el propio personaje...?

Sobre esta cuestión escribe Gabriel Bauducco en *Secretos de la entrevista*, que dentro del marco de los perfiles el periodista tiene la libertad de marrar hechos que no fueron develados por el personaje, como algunos datos biográficos, que algunas personas intentan ocultar. También lo son aquellos momentos que ayuden al lector a meterse en el clima, que contribuyan significativamente a comprender la escena, la atmosfera de la entrevista, y por descontado, al personaje retratado, sin necesidad de que hayan ocurrido tal cual.

En la misma línea, Francesc Burguet explica en su capítulo dedicado a la entrevista de personaje, que este tipo de entrevistas gozan de una mayor libertad estructural, sobre todo en prensa escrita, “donde el periodista puede hacer desaparecer preguntas, redactar otras que no se hicieron de tal manera, o que ni siquiera se llegaron a formular e incluso puede alcanzar un cierto grado de ficción –de recreación, de invención– con la libertad de quien elabora un retrato” (Burguet, 2015: 96). El límite, en este caso, lo marcan sus intereses, aspiraciones, y por supuesto, su talento.

Halperin advierte que la entrevista escrita no puede ser una copia fotográfica de la conversación (Halperin, 1995:34) pero puede darse que el periodista decida respetar el orden natural del dialogo, que entienda que la entrevista ha de ser un fiel reflejo de esa conversación original –de la cual partimos, en cualquier caso–. Si es así, habrá que reparar en otra cuestión que plantea Miguel Angel Bastenier cuando dice que “nadie es capaz de expresarse de forma suficientemente inteligible para que el periodista pueda o deba limitarse a contra lo que nos dice; hay que contar lo que nos quieren decir, aunque sin duda, habrá frases o expresiones clave

que deberemos preservar; pero no soñemos con que es posible o conveniente transcribir, porque lo hay que hacer es escribir” (Bastienier, 2001:137).

Es importante comprender la magnitud del poder de un buen relato. He aquí otro ejemplo magistral de caracterización, un fragmento de la entrevista de Rex Reed a Ava Gardner titulada “¿Usted Duerme Desnuda?” y reproducida en *El Nuevo Periodismo* (1976) de Tom Wolfe.

“Ella está ahí, de pie, sin ayuda de filtros contra una habitación que se derrite bajo el calor de sofás anaranjados, paredes de color lavanda y sillas de estrella de cine a rayas crema y menta, perdida en medio de este hotel de cupidos y cúpulas, con tantos dorados como un pastel de cumpleaños, que se llama Regency. No hay guión, ni un Minelli que ajuste los objetivos del CinesmaScope. La lluvia helada golpea las ventana y acribilla Park Avenue mientras Ava Gardner anda majestuosamente en su rosada jaula lechemalta cual elegante leopardo. Lleva un suéter azul de cachemir de cuello alto, arremangado hasta sus codos, y una minifalda de tartán, y enormes gafas de montura negra y está gloriosa, divinamente descalza”.

No podemos dejar de visualizar al detalle los aspectos descritos por Reed, un relato que lleva a la presencia de la Gardner.

2.3. Aprender la persona para caracterizar al personaje

Ya ha quedado claro en el anterior capítulo, la importancia capital de la escena como elemento de delación, contextualización, significación y representación, pero es en realidad, el afán por descubrir la identidad de la persona, lo que hace que nos fijemos en todo lo que la rodea y en ella misma, por supuesto. Por consiguiente, sin personaje al que cobijar y significar, el entorno, por sí mismo, carece de interés. La persona entrevistada constituye el punto de partida, motivo y resultado, a la vez, del retrato. Es el personaje, según Chillón, “la pieza indispensable en todas las modalidades del relato, es la base; generador y objeto de toda mimesis literaria, esto es así tanto en la literatura de ficción como en la escritura testimonial (Chillón, 1994: 223). Belén de Rosendo, en su libro sobre el perfil periodístico, introduce un nuevo aspecto sobre la naturaleza de la persona retratada, que debe ser de actualidad para ser de interés periodístico (Rosendo, 2010: 77).

En cualquier caso, su *caracterización* merece un espacio de reconocimiento en el presente documento, entendiendo por *caracterización* el acto en que el periodista, tras empaparse del “otro” y haber contemplado desde todos los ángulos posibles a la persona, se dispone a confeccionarla, a recomponerla y presentarla en forma de lo que se conoce como perfil, un retrato de primera mano, “donde en vez de inventarse un personaje, se configura partiendo de individuos realmente existentes” (Chillón, 1994: 223).

Y, ¿qué forma tendrá este retrato? De relato. La narración es el modo y la disposición idónea para un tipo de texto que pretende contar quién es una persona a través de sus acciones y rasgos. Respecto a la estructura, ésta es libre, lo más importante es que el perfil se erija a partir de la integración deliberada de los contenidos y no se presente con divisiones reconocibles, sino como un texto unitario caracterizador (Rosendo, 2010: 78).

En cuanto al contenido no hay duda: el perfil habla de personas. Y ello lo hará como con el escenario, a partir de la observación –de su olfato periodístico, también de su intuición–, de la documentación –un proceso de investigación que incluye la selección de fuentes, la interpretación de la bibliografía, buscar posibles conexiones entre algunos hechos y conductas, etcétera– y en última instancia, de la descripción. Esto último, sirviéndose de las palabras y algunas técnicas narrativas que encuentran su origen en el ámbito literario; por ejemplo en la novela contemporánea, o tal y como apunta Vidal en su apartado sobre la presentación y caracterización del personaje, en la escritura realista, ya que “centra su atención en la observación de detalles de la cotidianidad para dotarlos de sentido e integrarlos en una explicación global” (Balsebre, Mateu y Vidal, 1998: 383).

Carlos Reis explica que todo proceso descriptivo que tiene como objetivo la atribución de propiedades distintivas, en este caso, a sus elementos humanos; “es la caracterización de los personajes lo que hace de ellos unidades discretas identificables en el universo diegético en el que se mueven (...)” (Reis, 1995: 33). De alguna manera, Reis nos viene a decir que la descripción supone una toma de consciencia de la propia persona en relación a lo que le rodea.

Este proceso descriptivo del individuo, no solo puede sino que suele abordarse históricamente desde dos perspectivas; desde sus acciones, una manera indirecta de presentar a la persona; y sus rasgos, la manera más explícita de trasladar el personaje. Estos rasgos, pueden ser, a su vez, físicos, es decir, la prosopografía; o psico-morales, lo que se conoce como etopeya. Respecto a la disposición de estos rasgos, cabe decir que, aunque en las propiedades morales no se observa un orden preconcebido, la de los aspectos físicos sí que suelen obedecer a una estructura más rígida; siguiendo el esquema tripartito de cabeza (rostro), tronco (cuerpo) y extremidades (vestimenta), con un sentido de la mirada de arriba hacia abajo. De hecho, este orden ha sido utilizado durante siglos desde las recomendaciones de la retórica, “ya Quintiliano advertía que en los retratos no se debía comenzar por los pies (Senabre, 14). Así pues, la mirada descendente es considerada una fórmula canónica de composición, una *norma* no escrita, o sí, más bien una técnica consolidada con el paso del tiempo.

En realidad, lo que se hace en el perfil es una selección y ordenación de algunos de esos ítems con más peso atendiendo a una lógica identificadora. Lo más frecuente es que ambas modalidades aparezcan mezcladas, interrelacionadas, una característica de las novelas realistas de ficción del siglo XIX, de las que bebieron personalidades como Capote, Mailer o Talese (Chillón, 1994:229). No tiene que obsesionarnos la proporción en que estos aparezcan, eso dependerá del personaje; de sus puntos fuertes y débiles. Es precisamente esta alternancia fluida conforma el *puzzle de la personalidad*, la base del proceso de identificación del personaje.

Aunque que los rasgos físicos son esenciales para que el lector se haga una rápida imagen mental sobre el rostro del retratado –como si hubiera sido contemplado por él mismo–, hay que tener en cuenta que éstos no siempre se corresponden con la personalidad del personaje. Los rasgos físicos tampoco se limitan a la anatomía de la persona, incluyen otros elementos como la ropa “que con frecuencia se convierte en indicador de estatus, gusto, de la imagen que se pretende dar...” (Rosendo, 2010: 95). El siguiente fragmento introductorio de una entrevista que hace Oriana Fallaci a Yasser Arafat, constituye un perfecto ejemplo de prosopografía:

Cuando llegó, puntualísimo, me quedé un segundo dudosa diciéndome que no, que no podía ser él. Parecía demasiado joven, demasiado inocuo. Al menos a primera vista, no advertí en él nada que denunciase autoridad o ese fluido misterioso que emana siempre de un jefe y que llega a su

interlocutor, como un perfume o un bofetón. De impresionante no tenía más que el bigote, tupido y casi idéntico al que llevan ahora la mayoría de árabes, y el fusil ametrallador que llevaba a la espalda con la desenvoltura de quien no lo abandona nunca. Era bajo de estatura, aproximadamente un metro sesenta. Y también las manos eran pequeñas, y los pies. Demasiado, pensé, para sostener dos piernas tan gruesas y un tronco tan robusto, de caderas inmensas y vientre hinchado de obesidad. Sobre todo esto, una cabeza minúscula rematada por el kassiah, y solo mirando aquella cara te convencías de que sí, que él era Yasser Araft, el guerrillero más famoso de Oriente Medio, el hombre del que se hablaba hasta el aburrimiento. (...) Casi no tiene mejillas, ni barbilla; todo se resume en una enorme boca de labios rojos y gruesos, en una nariz agresiva y en dos ojos, que si no están ocultos tras la cortina de cristal, te hipnotizan. Dos ojos grandes, brillantes, saltones. Dos manchas de tinta. (Fallaci, 1974: 102)

Frente a la evidencia de los rasgos físicos, nos encontramos ante la intangibilidad de los psicológicos, más sutiles, impalpables, inmateriales pero igualmente perceptibles. Puede ser que nos encontremos con personalidades muy definidas o con otras más ambiguas. Varios autores destacan como rasgo humano la complejidad de la persona y proponen una caracterización alejada de prejuicios y de estereotipos, que es a su vez, la premisa para una buena práctica periodística de la cual partimos. Por consiguiente, los lectores –advierte Ramsey– deberían ser capaces de captar las ambigüedades y complejidades de carácter que hacen al ser humano parecer real, y no un estereotipo plano o una creación simplista para promocionar su fama.

También se desprenden pistas de las acciones de los propios personajes, no tanto *lo que dice*, ni cómo se define, sino *lo que hace*. En todo caso, su captación dependerá en gran medida de las habilidades del retratista como observador sagaz. A continuación un fragmento donde la etopeya está presente, el retrato que hace Oriana Fallaci a Indira Gandhi:

(...) Hacer su retrato resulta inquietante. Su personalidad escapa a cualquier tentativa de fijarla en un color o una forma precisa. Es demasiadas cosas juntas con demasiados contrastes entre ellas. A muchos no les gusta. Y la definen como arrogante, cínica, ambiciosa, despiadada. La acusan de vaguedad ideológica, de doble juego, de demagogia. En cambio, a otros les gusta hasta el enamoramiento. Y la definen como fuerte, valerosa, generosa, genial. Exaltan su buen sentido, su equilibrio, su honestidad. (...) Ella no es santa, desde luego: en todos sentidos sabe beber en el vaso de la vida. Pero inteligente sí lo es. Lo demuestra, por ejemplo, esta entrevista. Hacerle una entrevista es más fácil que comprenderla. No porque la entrevista sea fácil sino porque, si la acepta, se comporta con una sorprendente ausencia de altivez. Habla largamente sin hacerse rogar. Responde incluso cuando no podría o no debería, pero siempre escudándose en frases que ni niegan ni admiten: a la manera de un oráculo que da sentencias sibilinas. Me refiero a los discursos políticos. En cambio, en las cuestiones personales, es espontánea. No oculta nada, se desnuda, con voz acariciadora, modulada, agradadísima. También su rostro es agradable. (Fallaci, 1974: 131)

Fallaci reconocía una subjetividad y conexión personal con sus entrevistados que escandalizaban a la prensa anglosajona. Sus técnicas periodísticas eran "controvertidas", según los periódicos de EEUU, partidarios de un estilo donde el entrevistador no es protagonista. La modestia nunca fue precisamente una virtud de Fallaci, quien atribuía su brillantez a su personalismo. "Cada entrevista es un retrato de mí misma", declaró al semanario 'Time' cuando aún estaba en activo: "Son una extraña mezcla de mis ideas, mi temperamento, mi paciencia y todo esto guía las preguntas".

No podemos hablar de este tipo de entrevistas de personalidad y no mencionar a Rosa Montero, más cercana en tiempo y espacio, que ha practicado este género en múltiples ocasiones llegando a obtener resultados como el siguiente; la presentación de una entrevista realizada en 1996 a Doris Lessing, antes de obtener el premio Nobel y recuperada por El País en 18 de noviembre de 2013:

Mientras bajamos del taxi la vemos asomada a la ventana de su casita de ladrillos típicamente inglesa, con su moño blanco y su chaleco azul, una anciana tan guapa y tan pulcra como el hada madrina de un cuento para niños. Hay que subir por las escaleras, llenas de cajas de libros, hasta el primer piso, que es donde la escritora tiene el cuarto de estar y nos espera. Aunque en realidad ella sólo esperaba a una persona:

—No sabía que iba a venir un fotógrafo... —refunfuña.

Porque el hada madrina Doris Lessing tiene un genio de mil demonios, un carácter fortísimo que le ha hecho ser quien es y sobrevivir a través de penosas circunstancias. De esas circunstancias habla extensamente Lessing en su fascinante autobiografía, cuyo primer volumen, *Dentro de mí*, será publicado en España en estos días por la editorial Destino. Para apoyar el libro, precisamente, ha consentido que la entrevistaran, cosa que odia; de manera que ahora está aquí, enfrente de mí, para nada antipática, porque es primorosamente cortés y sonríe mucho; pero sí muy tensa, sin duda muy incómoda, deseosa de acabar con este trance.

Cuando el fotógrafo la retrate después durante media hora, ella, la coquetísima Lessing ("si me quitó el chaleco pareceré dos veces más gorda"), aguantará la sesión con mucha más calma y más paciencia; pero la palabra, que es su territorio, la pone nerviosa. Tal vez tema no explicarse bien, o, para ser exactos, tal vez tema la incompreensión del mundo, personificada en mí en estos momentos: durante la entrevista se muestra a la defensiva varias veces.

Sea como fuere, la nuestra es una conversación difícil, tartamuda, a ratos íntima, a ratos remota; llena de evidentes y mutuos deseos de entendernos, pero lastrada por no sé qué distancia insalvable, por ese pequeño abismo transparente que a veces aísla de modo irresoluble a las personas.

2.4. Otros recursos para su interpretación y descripción

Resulta que no todos los periodistas gozan de la misma pericia a la hora de describir el ambiente o el propio personaje con recursos propios de lo literario, ni siquiera para percibirlo, lo que si que podrán hacer, es comenzar imitando lo que otras personas de renombre han hecho anteriormente. También podrán informar sobre las características más visibles del espacio o la persona. Podrán decir al público, con más o menos gracias, si se encuentran en un lugar inmaculado o tremendamente sucio, podrán hacer que la gente huela el ambiente mediante sus palabras o se hagan una idea de lo altivo, humilde o antipático que es el personaje. Así pues, la calidad de la descripción y del retrato en general, dependerá de la destreza narrativa y estilística del autor. No obstante, existen una serie de recursos *universales* que pueden y deberían ser aplicados a cualquier descripción que aspire a ser considerada como un retrato y que no difieren mucho de los que “los escritores de ficción utilizan para caracterizar a sus personajes de papel” (Chillón, 1994: 224).

Al abordaje de la persona, Chillón lo llama “transmutación del individuo” en *Literatura de fets*, que es proceso mediante el cual, la persona se convierte palabra, en sonido, imagen, en representación o *mimesis* de la realidad (Chillón, 1994: 224). Aunque ya hemos dicho que este concepto de *mimesis*, que se puede traducir en términos de fidelidad, como un calco de la realidad, no es del todo acertado. Esto se debe a que el periodista percibe y escruta a la persona desde su punto de vista, por tanto, lo que escriba tampoco estará exento de su particular interpretación. Para Fontaine, “uno no sólo mira las cosas sino que las ve y se cuenta a sí mismo lo que parecen, cómo suenan, cómo huelen, saben o cómo las siente”.

Otro aspecto importante en la escritura del retrato será la presentación del personaje, que puede ser de manera directa o indirecta, o según apunta Chillón, existiría una tercera, la mixta, que combina las dos anteriores. En base al estudio de Francisco Álamo (2006, la ccaracterización directa consiste en la “descripción estática de los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje que se presentan con la suficiente exhaustividad para que quede así enmarcada una radiografía operativa del personaje en cuestión”. Podría presentarse, a su vez, a través de dos modalidades: si el proceso expositivo lo realiza el propio personaje, se denomina autocaracterización, mientras que si la información es aportada por otra figura de la narración, se trata de una heterocaracterización.

Por otro lado, tendríamos la caracterización indirecta, donde “el despliegue de referencias se realiza a lo largo del texto y se dispersa de acuerdo con circunstancias que se suelen desprender de las propias necesidades de la diégesis”.

Es evidente, tras lo expuesto, que la caracterización constituye un elemento indispensable de la estrategia narrativa. Por lo demás, no sorprende que la descripción de estos atributos, intencionadamente escogidos para la caracterización, aparezcan relacionados (por extensión o por contraste) con el espacio que rodea a la persona.

En este sentido, la descripción topográfica, que es la del paisaje, consiste en decir cómo es de forma detallada y ordenada, “pintarlo” con palabras, de manera que otras personas puedan imaginárselo y entender el lugar que en éste ocupa el perfilado, las influencias mutuas entre espacio y personaje. Para ello, el periodista lo puede explicar desde el punto de vista del narrador-testigo.

No obstante, lo primero que hay que hacer es entrenar la vista; observar con mucha atención y seleccionar detalles, luego ya decidiremos cuales poseen un mayor potencial. El detalle, además de enriquecer cualitativamente nuestro relato y otorgarle ese grado de profundidad –tan descuidado en el periodismo de inmediatez, de leves impresiones, pero aparentemente útil en estos últimos tiempos, todo sea dicho— aportará, a su vez, credibilidad a nuestro relato.

Precisamente constituye éste un proceder de la escritura realista, “que centra su atención en la observación de los detalles de la cotidianidad para dotarlos de sentido e integrarlos en una explicación global”.

Y añade que, en este proceder estilístico, interviene con frecuencia el uso de la adjetivación, las metáforas, el tropo... y con especial frecuencia, la metonimia; en concreto la sinécdoque “mediante la cual el lector infiere el carácter de un personaje a partir de un rasgo característico de éste (...) la sinécdoque caracteriza por contigüidad y por inclusión: la parte por el todo, principalmente” (Balsebre, Mateu y Vidal, 1998: 383).

También, la presencia del diálogo, la escena, la narración, el comentario, la declaraciones textuales o citas (directa e indirectas) e incluso la anécdota son los diferentes términos considerados como posibles técnicas y recursos redaccionales presentes en el retrato.

Tal y como sostiene Álamo en su estudio sobre la caracterización del personaje novelesco, fueron los narradores de finales del XIX y del siglo XX los que alteraron la concepción del discurso y de la escritura narrativa “añadiendo a las técnicas heredadas (retrato directo, diálogos, monólogos, intervención del narrador y otros personajes, etc.) otras nuevas (la perspectiva múltiple, flash-back, etc.) relativas al análisis del mundo interior de los personajes.

2.5. Antecedentes y naturaleza del retrato fotográfico

La presencia del retrato –una de las formas más conocidas de la fotografía y la pintura– ha ido adoptando distintas formas y funciones a lo largo de la historia, de rostro o cuerpo entero, en exteriores o de estudio; como ritual, de memoria, narcisista, de identificación, de representación del poder... pero es cierto que todas ellas apuntan a un afán antropomorfizador del ser humano (Mosquera, 2000:8). Dicho de otra manera, el acto de retratar, en el sentido más amplio de la palabra, surge de la obsesión del hombre por dejar constancia de su ser, aplicando cualidades humanas a las cosas. Ya en las civilizaciones antiguas el retrato aparece como la representación gráfica de unas inquietudes filosóficas y espirituales que son ya complejas: la muerte y la pervivencia del alma, las jerarquías sociales o el lugar del ser humano en el mundo (Palacios, 2015: 20). “El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente de todos los tiempos” (Francistel, 1978: 9 y 11). La subjetividad en lo estético o artístico es consecuencia indudable de esa necesidad de reafirmación humana y de la voluntad del artista en influir sobre relaciones estéticas dentro de esa representación (Labastie, 2003:12).

Reminiscencias pictóricas

Todas esas funciones mencionadas ya habían sido abordadas desde la pintura, la escultura o el grabado antes del surgimiento de las técnicas fotográficas, lo cual marcó un punto de inflexión en la historia de la representación, el declive del retrato pictórico y “la democratización de la mirada” (Villalobos, 2007: 201).

Aunque los investigadores no logran ponerse de acuerdo en determinar su origen, algunos lo sitúan en Egipto, en los retratos funerarios de Fayum, en los bustos romanos o máscaras funerarias, otros en el grabado de las monedas, o en los retablos de la Edad Media... es acertado considerar que el retrato fotográfico encuentra sus antecedentes más cercanos en el pictórico, el retrato pintado, que según afirma Binetti en su *Curso Básico de Fotografía* “fue elevado a la perfección a principios del siglo XVI por los maestros del Renacimiento”.

Ya por aquel entonces, el esfuerzo del artista no solo consistía en reproducir lo más fielmente posible los rasgos físicos, sobre todo faciales, sino también en representar el mundo interior, la personalidad del retratado. Sin embargo, si consideramos el retrato como un género, no podemos limitarnos a tener en cuenta unos cuantos cuadros extraordinarios, advierte Berger. “Debemos considerar también los innumerables retratos de nobleza y de los dignatarios locales que (...) –aunque sugirieran una presencia considerable–, todavía carecían de gran contenido psicológico. (...) Además, los escasos retratos, en términos comparativos, que revelan una

verdadera percepción psicológica (algunos de Rafael, Rembrandt o Goya) se deben un interés personal, obsesivo, por parte del artista, que no puede atribuirse sin más a la profesión del retratista. (...) La función del retrato era subrayar e idealizar un determinado papel social del retratado. No se trataba de presentar un “individuo”, sino al individuo en cuanto monarca, obispo, terrateniente...” (Mosquera et al., 2011: 137).

Dichos retratos eran encargados por los ricos y poderosos, “que exigían un impregnado de nobleza, gracia y autoridad, y obligaban a los artistas a hacer concesiones a su vanidad” (Binetti, 2002: www.fotorevista.com.ar). Nada que ver con el deseo moderno de ser reconocido en solitario “por lo que uno es realmente” explica Berger.

Por tanto, el concepto ‘de encargo’ se presta a una doble lectura: una clara voluntad del sujeto de construir una imagen de sí mismo, lo cual implica la necesidad de parecido entre la persona y lo pintado. Esta noción de parecido sigue abierta al debate, (...) “no solo a con relación a qué tanto, sino también a qué tan poca similitud es aceptable para seguir considerando que una imagen es un retrato”. De acuerdo con Richard Brilliant, “se ha de suponer algún grado de diferencia entre el retrato y la persona. De lo contrario serían idénticos y no suscitaría ninguna pregunta por el parecido” (Mosquera et al., 2011: 91).

En este contexto, dicha pintura servirá sobre todo para identificar su rol en la sociedad, acreditar su estatus y prestigio. También lo explica Burke en su definición del retrato: “un género pictórico que (...) está compuesto por un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido, el retrato es una forma simbólica” (Burke, 2005:30).

Por otro lado el ‘encargo’ implica también, tal y como explica Marta Leticia Sánchez (2010) un necesario consenso entre el sujeto retratado y el autor de la obra. Es sabido que, para Rubens, el retrato es un medio para obtener los favores de clientes eventuales en las cortes o en la alta burguesía, considerándolo un trabajo poco honorable para lograr la realización de trabajos más importantes, lo que consideraba “la gran pintura” (Francastel, 1978: 154).

Así pues, hasta finales del siglo XVIII se hacen retratos donde la visión del ser humano se trataba en relación con su pertenencia a un colectivo determinado, constituye quizás la vertiente más narcisista del ejercicio retratístico, ejemplo de ello son los retratos de corte.

No fue hasta el siglo XIX, con sus profundas transformaciones sociales, que no empezó a remediarse esta falta de libertad creativa y a desarrollarse el retrato en capas sociales cada vez

más amplias, aunque para entonces el retrato fotográfico ya había empezado a sustituir el pictórico. La aparición de la fotografía supuso una incipiente consolidación del retrato como género, gracias a su abaratamiento y a su mecanización, que lo hizo asequible a un mayor número de personas. También contribuyó a su popularización la inmediatez de su obtención física frente a la obra pictórica, y también su reproductibilidad; aunque ello comportara una pérdida de autenticidad, del *sentido único* y del prestigio derivado de la autoría de la obra de arte.

Asimismo, se le reconoce a la fotografía una mayor exactitud y fidelidad en la captación del sujeto, y por extensión, de la realidad, “mientras la pintura es siempre una síntesis de momentos e impresiones, la fotografía es el instante mismo, un fragmento de vida escogido por el autor para representar algo de su modelo”. Lo cual no debe entenderse como una visión simplicista del retrato como “instantes fugaces e instantáneas espontáneas”. Más bien lo contrario, en la mayoría de casos el retrato requiere preparación, reflexión y aplicación (Labastie, 2003: 12).

En este contexto decadente del retrato pintado, explica John Berger, que algunos de los pintores y sus mecenas inventaron una serie de cualidades misteriosas, metafísicas, para demostrar que lo que ofrecía el retrato pictórico era incomparable. Según ellos, solo un hombre podía interpretar el alma de una persona retratada; una máquina nunca podría hacerlo. Mientras que el artista opera con el destino del retratado; la cámara, sencillamente con la luz y la sombra. El artista juzgaba; el fotógrafo registraba...Y concluye Berger, que todo ello es falso. Admitirlo supondría la negación del papel interpretativo del fotógrafo, que es en realidad, muy considerable (Mosquera et al., 2011: 135).

Por otro lado, en un mundo donde todo se transforma y caduca, donde el tiempo transcurre sin cesar, la fotografía se convierte en una respuesta natural a esa obsesión intrínsecamente humana por la permanencia. Puede considerarse, la fotografía, como la solución más complaciente y precisa a ese afán por registrar nuestra experiencia visual. Haciéndonos eco de lo que escribió Roland Barthes en su *Cámara lúcida*, “la fotografía es una huella de lo que no podrá repetirse nunca más existencialmente”, lo cual parece angustiarnos y es en la eternidad de la imagen donde encontramos cierto consuelo. También François Labastie, citando Felipe Garín, afirma que es precisamente el deseo de “eternizar la presencia de los rasgos que constituyen la vida” el verdadero origen histórico de todo retrato (Garín, 2004: 9).

Y ello lo consigue a través de un sistema de captura de la luz, la realidad visual, que “es la propia esencia de la fotografía”, según Jaime Munárriz. Quizás sea ésta su capacidad más sorprendente, pues no existía en la historia de la humanidad otro medio que pudiera lograr este mecanismo. Por supuesto, no pretendemos analizar las implicaciones filosóficas de esa

‘captación’ de una realidad efímera e irrepetible, más bien constatar que la fotografía aparece como primer sistema que puede aprisionar ese instante de luz. Ello también parecía obsesionar a Jacques-Henri Lartigue, quién dijo alguna vez: “¡Es maravilloso! ¡Maravilloso! Nada será nunca tan divertido... Voy a fotografiar todo ¡todo!”

Paradójicamente, a través de lo que muestra una foto también se está hablando de lo que no ha sido enfocado. Se trata de la naturaleza fragmentaria de la fotografía, con un dentro y un fuera de la mirada. La capacidad comunicativa de lo que está presente es evidente, pero no hay que olvidar el poder de revelación de lo ausente. Ausencia es lo que no existe en la fotografía pero que, tal y como explica Antonio Rodríguez de las Heras, lo podemos percibir difusamente con la visión periférica.

Por otro lado, y no menos interesante, está la idea de que una fotografía puede sobrevivir al objeto o sujeto representado, Por tanto, el retrato puede mostrarnos el aspecto que algo o alguien tuvo en un momento determinado en relación al que tiene actualmente. Una toma conciencia sobre las alteraciones sujetas al paso del tiempo.

2.5.1. El rostro: máximo portador de identidad

El valor de revelación de la fotografía también tuvo aplicaciones importantes en el campo de la fisiognómica, el estudio de la forma del cuerpo, sobre todo de los rasgos sintéticos de la cara. Si en algo centra la atención retrato clásico, eso es el rostro humano, y especialmente en su mirada, que según algunas teorías, guardaba relación con el alma, lo cual está directamente vinculado, como explica el filósofo historiador José Luis Barrios, con una tradición cristiana de la encarnación, “donde se define cierta concepción antropológico-teológica del rostro en la estética del icono medieval como dialéctica entre espíritu y carne” (Mosquera et al., 2011: 205). Esto legitima el éxito del dicho “el rostro es el espejo del alma y los ojos, sus delatores” que pronunció Cicerón, y, no en vano, ha llegado hasta nuestros días. También tiene su lógica, que cuando alguien espera de nosotros un acto de honestidad, nos pida que le miremos a los ojos.

Jon Fernández aporta una respuesta científica en un artículo para *La Vanguardia*: “el rostro es capaz de mostrar hasta unas 10.000 micro-expresiones” según el experto en expresión facial Paul Eckman. Una auténtica barbaridad. Hasta veinte músculos entran en acción cuando sonreímos, dudamos, imaginamos, nos irritamos... y algunas pueden durar un cuarto de segundo, o menos, pero resultan imprescindibles para detectar las emociones e intenciones que se esconden del forzado rostro social.

El neurocientífico Joseph Le Doux explica que existe una conexión especial entre rostro y cerebro única en todo el cuerpo “porque los nervios que controlan los movimientos faciales y que hacen regresar las sensaciones desde los movimientos faciales al cerebro van directamente desde el cerebro al rostro, sin pasar por la médula espinal” lo cual no significa que debamos temer por nuestros sentimientos más íntimos, aún están a salvo, aunque sí que indica que los gestos faciales pueden evocar reacciones afectivas en la persona que los realiza. Y es precisamente ésta la función del sistema de codificación de la acción facial: determinar qué acciones musculares están relacionadas con los distintos tipos de emociones (FACS; Ekman y Friesen, 1976).

Según otro artículo escrito por diversos académicos en el ámbito de la psicología y ciencias de la salud, entre ellos Fernando Gordillo, Lilia Mestas, Miguel Ángel Pérez, José Héctor Lozano, Rafael Manuel López y José M. Arana, “la expresión facial permite la comunicación, adecuación y regulación de las emociones dentro del contexto social”, O lo que es lo mismo, una conducta socialmente virtuosa requiere una consonancia entre expresión facial y el mensaje que se transmite. De ahí el término de “rostro social” acuñado por los psicólogos.

Para los especialistas del lenguaje corporal, los sistemas de codificación y clasificación de la expresión facial resultan un instrumento idóneo para entender las complejas vías de

comunicación no verbal, lo cual no está exento de debate. Pues, en realidad, el rostro puede jugar en nuestra contra, traicionarnos o delatarnos sin ni siquiera ser conscientes de ello. Cualquier mueca podría revelar aquello que deseamos ocultar. Sin embargo, el significado que tienen para nosotros algunos gestos constituye una convención socialmente aceptada, un sistema de interpretaciones compartidas en un determinado entorno. Por ello, no todo el mundo entiende una negativa cuando se mueve la cabeza de derecha a izquierda.

Si consideramos el rostro como uno de los principales elementos comunicativos de una persona, asemejándose a la facultad del lenguaje, el retrato del rostro será, en consecuencia, el soporte, la fijación, medio y mensaje a la vez. Y el acto de retratar, un ejercicio de innegables implicaciones sociales con un gran potencial comunicativo.

En contraposición a lo anterior, el fotógrafo Thomas Ruff, uno de los nombres estrella de la edición de PHotoEspaña 2011, sostiene que la fotografía solo muestra la superficie de las cosas, negando la posibilidad de interiorización individual del retrato. Ruff es considerado un agudo crítico de la des-representación de esa multiplicidad propia de las tecnologías taxonómicas.



'Th Ruff 1986' Cibachrome print 9½ x 7 in. (24.1 x 17.8 cm.) Fuente: www.christies.com

Su obra se caracteriza por “una despersonalización al máximo de los sujetos retratados, que parecen una misma faz repetida al infinito, sometidos a una pérdida de sus atributos. Son retratos que al revés de lo que se espera del género, constriñen su contenido moral, contextual y psicológico”, llegando a ser considerados anti-retratos (Mosquera, 2011:12). También, en un artículo de El Confidencial escrito por Peio H. Riaño, se explica que el mensaje de Ruff, a través de su obra, consiste en cuestionar “la fotografía como una ventana inequívoca de la realidad”. El fotógrafo alemán empieza a desarrollar este escepticismo respecto a la verdad de la fotografía al tener en cuenta que la realidad puede ser “coreografiada” por él mismo; “Escogía a la persona, a veces le decía que esa camisa no era la adecuada, montaba las luces, le preguntaba si por favor podía elevar la barbilla, o girarse un poco a la derecha o a la izquierda... Así que era yo quien componía la realidad que captaría la cámara.

A pesar de la concepción crítica de Tohmas Ruff, el rostro junto a los rasgos y contracciones que se dan en él, sigue siendo considerado principal portador de la identidad del individuo, por ello es imposible concebir el retrato sin pensar en rostro, igual que pensar en una persona implica acordarse de su cara.

La faz refleja un carácter, una personalidad, justo lo que pretende captar todo retrato que va más allá de la mera recreación fisonómica. Igual que pasaba con el retrato literario, el fotográfico o pictórico aspira a recoger tanto la figura como el carácter, lo físico y lo moral. Además, como señala Gerardo Mosquera en *Interfaces. Retrato y comunicación*, el rostro permite la identificación, de ahí el dicho “me he quedado con tu cara”, o que todos los pasaportes contengan un retrato de su portador, aunque esto se deba a una cuestión de vigilancia y control. Así pues, es evidente la doble vertiente del rostro relacionada entre sí: la de identidad individual y la de instrumento comunicativo.

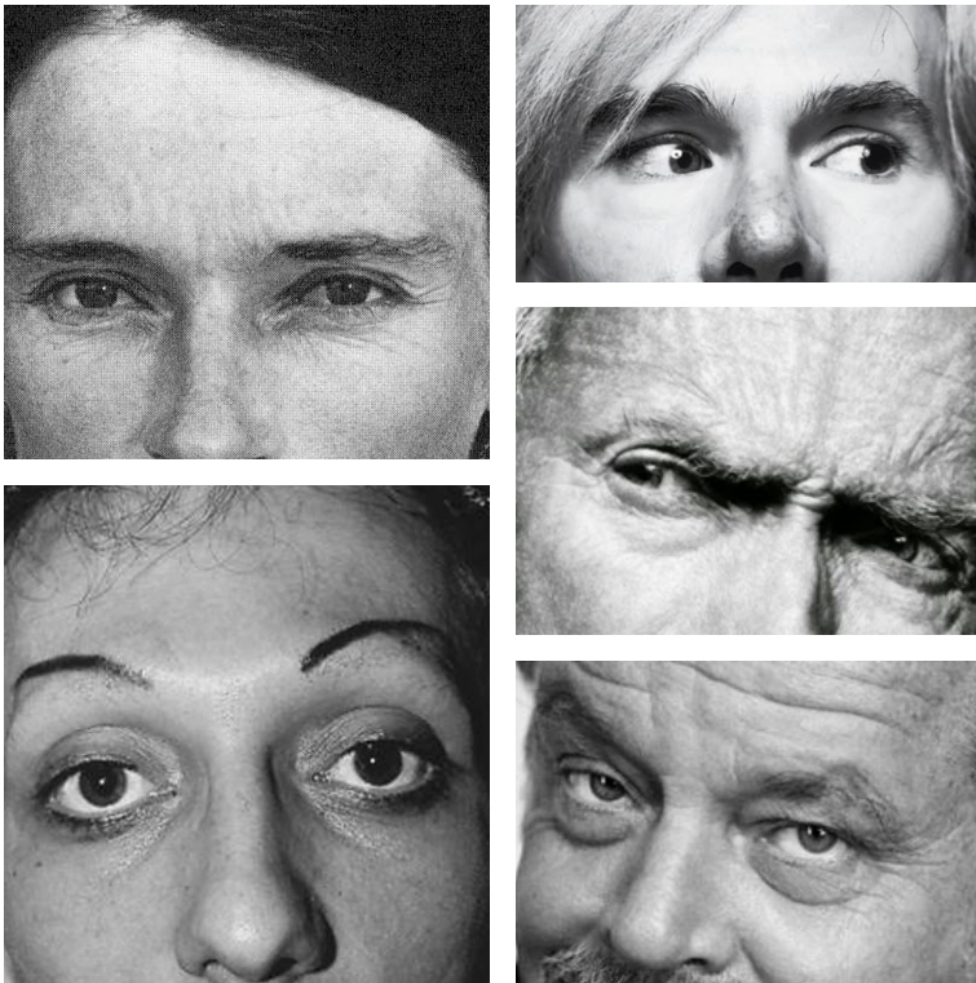
Como ya se ha comentado al principio, en esa morfología que es el rostro, “los ojos cumplen un papel fundamental, pues en sí constituyen un micro complejo semiótico donde se articulan ojos propiamente dichos, cejas, pestañas y párpados” así mismo lo expresan David Enrique Finol, Dobrila Djukich de Neryy José Enrique Finol en su artículo *Fotografía e identidad social: Retrato, foto carné y tarjeta de visita*. A su vez, “esa articulación está, contextualizada por el resto de los elementos faciales como orejas, nariz y boca, determinantes de sentidos propios, que se agregan y homogeneizan con los ojos”.

Asimismo, en el artículo escrito por Jon Fernández, se dice que son los ojos la parte más sincera de nuestra cara y que éstos “pueden ser un barómetro muy preciso de nuestros sentimientos porque tenemos muy poco control sobre ellos” asegura Joe Navarro, supervisor de contrainteligencia en el FBI durante 25 años (Fernández, 2014: www.lavanguardia.com). Un

ejemplo de ello son las pupilas, que se dilatan y contraen cuando algo no nos gusta.

Desviar la vista, fijarla en algo o alguien son algunos ejemplos de los múltiples significados que puede adoptar nuestra mirada, el contacto visual, aquello que se conoce comúnmente como “hablar con los ojos”. Baró, la autora del libro *La gran guía del lenguaje no verbal*, asegura que la mirada indica la personalidad: las personas seguras y extrovertidas miran más a los ojos y pueden mantener más el contacto visual. Las inseguras y tímidas suelen apartarla con más facilidad.

Así pues, los ojos desempeñan una función sociológica bastante peculiar: es el enlace recíproco entre dos que se miran mutuamente, lo cual implica observar al mismo tiempo que ser observado. Así, al captar la mirada del fotógrafo, el modelo toma consciencia de ser visto. Como reacción, su comportamiento se verá inevitablemente alterado, lo que en cine se conoce como una actitud pro-fílmica.



*Cabe advertir que las fotos originales han sido recortadas a propósito para aislar la mirada de los retratados y ser agrupadas en forma de *collage*.

Georg Simmel, en sus estudios sobre las formas de socialización apuesta por la mirada como la forma de relación mutua más inmediata y más pura que existe, no obstante, “la significación sociológica de la vista depende, ante todo, de la expresión del rostro, que se ofrece como el primer objeto de la mirada de humano a humano” (Simmel, 1976: 376).

En definitiva, nos sorprenderíamos si fuéramos conscientes del sinfín de información que somos capaces de destilar a través del movimiento de nuestros ojos o de una “simple” mirada.

Esto explica, en parte, el sentido de “la regla de la mirada” en la composición fotográfica, que adquiere una importancia mayor en los retratos. Consiste en que toda persona que aparece en la foto debe tener más espacio libre por la parte delantera que por su parte posterior, independientemente del encuadre de la fotografía. Así la fotografía gana expresividad ya que incluye, aunque no aparezca en la fotografía, lo que esta mirando el personaje; de esta manera se establece un diálogo entre el personaje y el espectador de la fotografía.

No obstante, esta regla puede resultar contraproducente en algunas situaciones y hacer perder expresividad a la fotografía.

Índice de ilustraciones (en orden descendiente, de izquierda a derecha, en *zig zag*)

1. Walker Evans, *Mujer de granjero de Alabama*, 1936. Fuente: rebecapardo.wordpress.com
2. Richard Avedon, *Andy Warhol*. New York city, august 14, 1969. Fuente: Pinterest
3. Diane Arbus, *A young man in curlers at home on West 20th Street*, N.Y.C, 1996. Fuente: photoworks.org.uk
4. Platon Antoniou, portrait of Clint Eastwood. Fuente: <http://www.area-visual.com>
5. David Bailey, portrait of Jack Nicholson. Fuente: Pinterest

2.5.2. Mirada fotográfica y culto al estilo propio

Así como decíamos el periodista escribe retratos acostumbra a desarrollar el *olfato periodístico*, una especie de intuición que le permite seleccionar con clarividencia aquellos rasgos que más caracterizan al personaje; en el caso del fotógrafo, ocurre algo similar con su *mirada*, lo que conocemos como *mirada fotográfica*. ¿Existirá a caso esa tal *mirada* entrenada del que dispara con la cámara? De ser así, ¿qué es lo que la distingue de la manera ordinaria de mirar?

La fotografía, como herramienta que es, potencia un mecanismo natural: el acto de mirar. Hacer una fotografía es una acción más fuerte que el simple ver, ya que supone el registro mecánico de una escena. De hecho, la foto es el resultado de una decisión intencionada. El fotógrafo adopta un papel activo durante la toma, no se trata de un simple testigo. Por consiguiente, la imagen captada corresponde una manera particular de ver las cosas, conocido en fotografía como *punto de vista*, “un acto de visión, resultado de un dispositivo óptico, de medios corporales, técnicos, intelectuales, e ideológicos”. Dicha definición tiene que ver con una perspectiva filosófica del término, sin embargo, éste también puede ser entendido como “el lugar ocupado por el operador, a partir del cual tiene lugar la visión y desde donde se estructura el espacio” (Labastie, 2003: 264).

A esa *mirada*, además, se le confiere la virtud de saber *cuándo* accionar la cámara y *a dónde* apuntar para congelar el “instante decisivo” que decía el fotógrafo francés Cartier-Bresson y que introduce un nuevo aspecto: abandonar la comodidad del estudio, de la pose organizada para captar el mundo en movimiento. Por tanto, esta elección tiene que ver con la actitud del fotógrafo frente a lo que acontece a su alrededor, con un aspecto socio-cultural que será inevitablemente subjetivo e interpretativo.

Es sumamente complicado hallar una única razón a esa decisión de accionar aquí y no allá, de enfocar así y no de otra manera, puesto que son diversos los factores y circunstancias que contribuyen a ese saber mirar. Lo interesante es la consciencia y la reflexión del fotógrafo acerca de sus posibilidades, que son numerosas, de su grado de influencia sobre el modelo, su actuación, su motivación y sus ilusiones, que acabarán determinando el retrato fotográfico (Labastie, 2003: 383). Así pues, las vivencias, los gustos, la idiosincrasia, los intereses, las curiosidades, las obsesiones o los valores de cada persona conforman su campo de visión y de percepción. Con el añadido de que cada época también posee su propia manera de valorar lo que le rodea, por lo tanto, no se fijará en lo mismo un fotógrafo de los años 30’ que uno de los 70’ del último siglo, o uno del siglo XIX a uno del XXI.

Berger va un paso más allá al afirmar que “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida”. Estamos ante una apariencia que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. “Cada vez que miramos una fotografía sabemos, aunque solo sea débilmente, que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles” (Berger, 200: 15-16). Y es cuando se empieza a reconocer que la visión del que hace de imágenes, también forma parte n de lo registrado; lo cual contribuye enormemente a una conciencia de la individualidad, así como de la perspectiva histórica.

Si bien es cierto que en ninguna academia de fotografía nos enseñarán lo que nos ha de interesar o entrarnos por los ojos –tampoco el presente trabajo osa hacerlo–, es cierto que existe un “sentido común” que permite identificar, valorar y comprender algunas cualidades *universales* que hacen gozar a la fotografía de cierto estatus, valor, reconocimiento. La identificación de estos elementos que hemos dotado de universalidad, nos permite ponerlos en práctica, ejercitar la mirada social, audaz, progresar como fotógrafos. Por elemental que parezca, es indispensable mantener una actitud despierta, los ojos bien abiertos y dispuestos a dotar de sentido aquellas cosas suceden, no necesariamente delante nuestro. Para ello, será necesario el desarrollo de ciertas habilidades sociales, sobre todo la empatía, pero también una intuición que permita reconocer aquello de mayor interés social.

Por otro lado, la *mirada fotográfica* determinará aquello que conocemos como *estilo propio*, y que constituye el resultado de esa manera particular de percibir la realidad y de interesarte por ella. No es algo estanco, o no suele serlo. Igual que las personas van mutando, evolucionando, renovando sus inquietudes y preocupaciones con el pasar de los años, el estilo fotográfico tampoco permanece intacto. En el mejor de los casos se irá refinando, decantando por, concretando. Aunque ello no quita que existan gustos muy definidos desde el principio hasta el final, lo cual no es rechazable. Tal y como advierten Rache Braverman y Jon Tarrant (1994), es importante incidir en la idea de que el estilo no debe dominar por completo la imagen, éste no puede sustituir a la técnica.

En cuanto a la técnica, Joan Costa, citado por François Labastie (2003) explica que abarca dos campos bien definidos, el del equipamiento material; refiriéndose a instrumentos, utillaje y herramientas disponibles para realizar determinadas operaciones y el del equipamiento mental; el conjunto de reglas, normas y procedimientos sobre cómo utilizar los instrumentos.

Por tanto, de acuerdo con Jaime Munárriz, es correcto considerar la técnica como aquello que puede transformar la imagen representada con significaciones propias, complementarias o

contradictorias. En resumen, la técnica no es un componente inocente sino un elemento activo que construye y condiciona la imagen (Munárriz, 1999: 498).

Así pues, en una buena foto tiene que haber un equilibrio entre contenido y estilo, ambos deben contribuir al significado final. Por eso, un excesivo culto al estilo puede suponer una pérdida de sentido, “crear imágenes fuertes con el único objetivo de ser diferentes es una forma muy pobre de concebir el estilo” (Braverman y Tarrant, 1994:113). Un ejemplo propuesto por los autores citados serían las revistas de moda con fotografías tan abstractas en las que cuesta saber cual es el significado final, qué es lo que se desea transmitir; o quizás sea tan solo eso, desconcierto. En todo caso podría ser aceptable en el ámbito de la moda o de las esferas puramente artísticas más conceptuales, pero no en el retrato con fines periodísticos.

Es precisamente a través del conocimiento y manejo de la técnica que podremos desarrollar un estilo incipiente, tener las competencias para elegir un ángulo y no otro, un tipo de luz en vez de otro. El estilo, la mayoría de veces, no tiene que ver con un fenómeno azaroso, casual, más bien con un conjunto de elecciones intencionadas de entre un gran abanico de posibilidades. Mientras que la *mirada* consiste en una respuesta intuitiva, natural, el estilo no se adquiere de un día para otro, sino a través de la experiencia. Es por ello que resulta difícil establecer qué es exactamente lo que lo conforma; es algo que se desarrolla, se intuye, se aprecia, no se memoriza ni se compra.

De las primeras cuestiones en abordar en la supuesta configuración de *estilo propio* está la de reconocer nuestros propios intereses, gustos, preferencias... Es importante tenerlas identificadas para poder centrarnos en aquello que más nos interese, y a partir de ahí probar, experimentar, llevarlas al límite. En definitiva, se trata de “examinar nuestras propias respuestas al mundo y ser conscientes de lo que estamos intentando expresar a través de la fotografía” (Braverman y Tarrant, año:113). También resulta útil fijarse en el trabajo de otros, en aquellos elementos que más nos gusten y deseemos incorporar al nuestro. Imitar es una buena manera de aprender, de hecho es la manera natural de hacerlo. Igual que para aprender a escribir habrá que leer mucho, para desarrollar un estilo fotográfico es conveniente educar la mirada, consumir fotografía, cuanto más y diversa sea, mejor. Deberemos examinar al sujeto, la localización, la iluminación, el ángulo de toma y otras técnicas de manipulación, o pensar qué tipo de imágenes funcionan, cuales nos transmiten más o menos, si algunas poseen más fuerza que otras y porque razón...

De acuerdo con Braverman y Tarrant, el estilo se basa esencialmente en un fundamento emocional, sin el cual las fotografías son meros documentos estériles de lo que casualmente ocurría frente a la cámara en el momento en que se disparó el obturador. El estilo fotográfico es, en definitiva, lo que hace que nuestras fotos sean nuestras y de nadie más. Por tanto, dos

fotógrafos nunca harán la misma foto de la misma persona o el mismo acontecimiento, porque éstas no lo verán de la misma forma (Braverman y Tarrant, año: 104). Los retratos tomados por un mismo fotógrafo traducen todos una cierta identidad, de hecho dos; la del autor y la de su modelo.

Con el propósito de ejemplificar lo anteriormente expuesto, el estilo como elemento diferencial y de identificación, propongo dos muestras fotográficas distintas¹. En primer lugar una recopilación de retratos de Barack Obama realizados por diversos artistas y fotógrafos, cada uno con sus peculiaridades. Cabe aclarar, no obstante, que se trata de una muestra arbitraria en tanto que no he seguido un criterio preestablecido de selección de los retratos, no se debe tampoco a una especial simpatía hacia los autores, ni tan solo hacia el retratado. Tan solo se pretende ilustrar las distintas perspectivas y posibilidades para realizar un retrato.

Mientras que en la primera muestra, compuesta por cinco retratos del ex-presidente Obama bajo el foco de cinco autores diferentes, se observa claramente la diversidad en las formas y composición, en la segunda; constituida por cinco retratos del fotógrafo Platon Antoniou (1968), británico de origen griego, podemos contemplar una clara constante estilística que funciona como eje vertebrador en todas sus obras.

Platon, gracias a sus portadas para *Time*, *Wired*, *The New Yorker* o *Esquire*, entre otras, es conocido como “el fotógrafo del poder”, puesto que ha trabajado a lo largo de su carrera con cientos de líderes políticos a nivel internacional, así como celebridades del ámbito de la música, el deporte, las artes... con los que mantiene a una relación sujeto-fotógrafo directa y sincera, lo cual se traduce en unos retratos con una mirada absolutamente poderosa, absorbente. Tomando de referencia un artículo escrito por Óscar Colorado Nates, crítico, analista y titular de la Cátedra de Fotografía Avanzada en la Universidad Panamericana, podemos determinar que el singular estilo de Platon se debe, en gran medida, a una colocación de la cámara muy próxima al personaje y a un uso del objetivo gran angular, que provoca distorsiones de las extremidades “hábilmente incorporadas en la composición de sus fotografías” (Colorado, 2017: oscarenfotos.com). Respeto al tratamiento estético, Platon ha encontrado dos grandes vertientes muy consistentes: el blanco y negro y el color. Sin embargo, no es cualquier blanco y negro. Si uno observa tres fotografías juntas de Platon se da cuenta que hay una manera de trabajar, un criterio sólido en sus decisiones, que pueden ser aplaudidas o no. Lo indiscutible es que podemos identificar características transversales en toda su obra, determinar con seguridad su estilo.

¹ Para ver las fotografías ir a Anexos.

2.5.3. Diane Arbus o sobre cómo retratar la otredad

Gran parte de la obra fotográfica de Diane Arbus (1923-1971), impregnada de un carácter humano y expresionista a la vez que poco convencional, resulta sumamente útil para tratar algunas de las propiedades que desde el presente estudio le atribuimos a la fotografía y, más en concreto, al arte de retratar.

Diane Demerov se crió en el seno de una familia acomodada de origen semita hasta que contrajo matrimonio con el también fotógrafo Allan Arbus, con el que llegó a hacer carrera en el mundo de la moda y la publicidad, y publicar destacadas cabeceras como *Haper's Bazaar*, *Esquire* o *Vogue*. Es en este ambiente en el que Diane conoce a fotógrafos como Robert Frank o Walker Evans. También durante la década de los 50 tuvo la oportunidad de tratar con Lisette Model, que podría considerarse su mentora. “Ella misma enseñó a Diane a captar lo particular para hallar la verdadera esencia de la fotografía, (...) pero resaltar lo particular lleva a tal exceso de presencia que cada ser se convierte en único, y por ello en anormal, e inquietante, explica François (Laboiste, 2010: 75).

No sorprende que más tarde Arbus desarrollara un profundo interés hacia la vertiente dura pero también más humana de la fotografía, hacia un tipo de retrato extremadamente social e inclusivo. En esta época Diane conoce y fotografía a travestis, gemelos sórdidos, personas con discapacidades mentales, niños con sonrisas inquietantes, prostitutas, drogodependientes... Pero lo realmente importante es que no se limitó a retratar lo monstruoso, a caricaturar lo anormal. Diane Arbus mostró a través de esos retratos que todos podemos ser monstruos, y que todas aquellas figuras extravagantes, eran, al fin y cabo, personas. Arbus se propone cuestionar ciertos términos como “extraño” o “monstruoso” y desafía a través de su fotografía a “freaks” el ideal clásico de belleza y normalidad, hasta lograr poner en entredicho todos esos prejuicios con respecto a los marginados o excluidos. Y no solo lo consigue, sino que lo hace de manera magistral. Con toda seguridad, podemos estudiar a partir de su obra, la toma de consciencia del “otro”, aquello que constituye la alteridad, que a su vez permite reconocernos a nosotros mismos, saber quiénes somos a través de lo que no somos. Es precisamente este anhelo de conocimiento lo que la distingue, esta curiosidad por la naturaleza oculta de la persona que estuviera fotografiando, unida a su creencia en el poder de la cámara para hacerla visible, lo cual tiene mucho que ver con que ella misma pronunciara que había cosas que nadie hubiera visto si no las hubiera fotografiado, antes de suicidarse en su apartamento de *Greenwich village* en 1971.

También, su legado fotográfico nos permite examinar la relación entre fotógrafo-sujeto. Difícilmente hallemos un retrato de Arbus en que la persona no esté mirando a la cámara, pues

“su relación con el retrato y sobre todo con sus modelos conlleva una fuerte convicción del ser humano” (Laboiste, 2010: 76). Es sabido que Diane llevaba a cabo un importante proceso de inclusión en la vida de sus retratados, lo cual se traduce en una relación de complicidad y absoluto respeto, perceptible en la mayoría de sus retratos. En este sentido, Arbus afirmaba que a veces es menester observar esta aparente normalidad que nos rodea, la realidad desde muy cerca, de manera que acaba encontrándose algo de fantástico, de extraordinario en ella. Como hemos explicado en otros apartados, se trata básicamente de saber dónde y de qué manera posar la mirada, para después materializarla en una fotografía.

Está claro que uno como retratista, puede adoptar una actitud más o menos directiva en la relación con su modelo, y en esa acción de dirección intervienen los sistemas sensoriales personales, los aspectos culturales, humanos, etc. Pero el fotógrafo retratista es un ser híbrido y cambiante. No suele adoptar una posición radical y exclusiva como observador, actor o director. Es importante, sin embargo, la idea de que debe existir un cierto espacio de libertad al comportamiento del retratado si se desea captar lo más fielmente su personalidad, conducta, estado de ánimo...

El proceder de Arbus contrasta con la concepción de otros fotógrafos de la corriente documental, que desarrollaban estrategias para mantenerse apartados y desligados de las personas a quienes retrataban, convencidos de que la legitimidad de su registro dependía de que ellos mismos jugasen un papel menor o ninguno en absoluto. Ella, en cambio, buscaba la conmoción de un encuentro personal directo.

Y es sobre todo este anhelo de conocimiento lo que la distingue, esta curiosidad por la naturaleza oculta de la persona o del objeto que estuviera fotografiando, unida a su creencia en el poder de la cámara para hacerla visible.

2.5.4. Exigencias de hoy: crisis de la identidad, autoconstrucción e hiperpresencia

Además de una evidente dimensión económica, el fenómeno de la globalización junto al crecimiento exponencial de Internet al que asistimos y del que participamos desde hace varias décadas, ha supuesto profundas alteraciones en la conducta humana, tanto sociales como personales; en la manera de relacionarnos, comunicarnos, también en los mecanismos para la construcción de identidad o identidades que tendrán mucho que ver con nuestra percepción del “otro” y con lo que creemos que éste espera de nosotros.

Es un hecho, el mundo occidental atraviesa transformaciones, según Paula Sibila (2008), que analiza el individualismo moderno, “el *homo privatus* se disuelve al proyectar su intimidad en la visibilidad de las pantallas, y las subjetividades introdirigidas se extinguen para ceder el paso a las nuevas configuraciones alterdirigidas”.

Se está dando en este contexto una creciente tendencia a la individualización, una especie de veneración hacia lo particular, lo personal y también lo distintivo, que permite delimitar quiénes somos y, a su vez, distanciarnos de lo que nos incomoda. Pero que supone un permanente estado de alerta, una fatigada existencia.

En lo académico, cada vez más se enfoca el proceso de enseñanza hacia la especialización, hecho que luego se premiará en el ámbito laboral. Se da por hecho que el graduado, además de haber cursado la carrera, ha de saber aquello concreto en lo que puede dar lo mejor de sí mismo, y si nadie lo ha hecho antes, mejor. El objetivo es hacerse visible, ser diferente. Por tanto, se valora la especialidad en detrimento de la multiplicidad, de la diversidad. Una muestra de ello es el “personal branding” en el ámbito empresarial y en marketing, que es la creación de una marca personal que potencie siempre lo mejor del individuo, con un claro propósito mercantilístico, lo cual supone una cosificación de nosotros mismos, somos, ciertamente, el producto a vender. En el fondo, no deja de ser la forma tradicional de presentarse de una manera cercana y dar motivos de peso a una empresa para que ésta nos contrate, pero revestida de innovación y con un halo de modernidad que lo hace más “cool”. Sin embargo, lo que comienza dándose en el ámbito académico o al laboral, debido a las exigencias de una sociedad cada vez más competitiva y formalmente preparada, acaba extendiéndose a las demás esferas de nuestra vida, hasta llegar a dominar nuestro día a día y someternos a un agotador proceso de redefinición constante.

Esta exigencia de mostrar nuestro mejor perfil, bien delimitado, lleva consigo un proceso de auto-construcción donde el objeto a estudiar somos nosotros mismos, igual que hace retratista con el retratado. El antropólogo David Le Breton, afirma en su libro que “la tarea de ser individuos es ardua, sobre todo cuando precisamente se trata de convertirse en uno mismo. Es, de hecho, esta toma de consciencia sobre quiénes somos en el sentido amplio de la palabra ‘ser’, lo que provoca cierta tensión entre lo que en realidad somos y lo que desearíamos ser. “Quizás

no estemos hechos para un solo yo” sugiere Le Breton. Quizás nos estemos equivocando al intentar mantenernos en él. Prejuicio de la unidad (Le Breton, 2016: 68). “No existe el yo. YO es tan solo una posición de equilibrio” (Michaux, 2000: 63).

Por otro lado, la perversa necesidad de hallar una serie de aspectos diferenciales que nos hagan sentir únicos e imprescindibles y que, a su vez, funcionen entre sí, no se contradigan ni entren en confrontación, olvidando que el ser humano es en esencia ambiguo y que la contradicción forma parte de nuestra naturaleza, acaba resultando insostenible para la persona. “Los hombres, (...) decía Kant, no están hechos de esa madera dura y recta de la que se hacen los mástiles. Quizá algunos puedan decir al final de su vida que un fino hilo la recorrió de principio a fin – una especie de fidelidad a sí mismos, una coherencia–, pero la mayoría conocerán en el transcurso de ella rupturas improbables, terminarán siendo irreconocibles para sí mismos y para los demás (...). Lo que podrán decir es que a lo largo de la vida les han tocado varias vidas distintas” (Le Breton, 2016:185).

Luchar contra este principio universal, esa búsqueda de coherencia, unidad y adecuación absoluta puede acabar ocasionando un profundo malestar en la persona; ansiedad, angustia, presión, aflicción, tormento, desazón, apatía... hasta la propia “tentación de desaparecer de sí”, entendiendo esta desaparición como “una retirada provisional del mundo” (...) “como consecuencia de la dificultad de ser uno mismo en nuestras sociedades, del agotamiento que provoca el tener que mantenerse incesablemente en el nivel de las exigencias requeridas por la individualidad. (...) “El individuo se toma unas vacaciones de su propia persona. Está al lado de sí mismo, a distancia, liberado de las responsabilidades de la vida corriente” (Le Breton, 2016: 62-63). La depresión o la fragmentación de nuestra unidad, esto último se da cuando un individuo presenta múltiples personalidades, constituyen dos ejemplos de ese estado de ausencia, de desaparición de uno mismo. Dos ejemplos relativamente cercanos y cada vez más comunes en nuestra sociedad.

Internet y las redes sociales, como fenómeno potencialmente comunicativo que son, desempeñan un papel crucial tanto en la configuración de nuestra identidad (auto-construcción) –más bien en su mostración selectiva–, como en la forma de presentarnos al mundo y cómo el mundo nos percibe a nosotros. Todo ello ha desembocado en una saturación actual de la presencia, en la ‘hiperpresencia’ (tanto propia como ajena). Según Carlos Pott, filólogo, filósofo y crítico literario “en la época de la hiperpresencia fotográfica, es natural que se acentúe la preocupación personal por su control semiótico. O lo que es lo mismo, (...) cuando se decide contratar a alguien para que nos retrate, lo que estamos haciendo, en realidad, es perseguir una imagen referencial que nos acote y mitifique. Queremos identificarnos con ella y proponerla públicamente” (Laguna, 2015: smoda.elpais.com).

Paradójicamente, estas tecnologías de la información y comunicación, así como las redes sociales propician el aislamiento del individuo con respecto a lo que le rodean físicamente a la vez que le permiten estar en continua comunicación con otros usuarios, ya sea de manera directa, a través de chats, o mediante la publicación de contenido personal en sus perfiles virtuales. Ya sea en *Instagram*, *Facebook*, *Twitter*, *Linkedin* o *YouTube*, entre otras, el sujeto se convierte en producto consciente de si mismo puesto que, en cierta manera, posee el control sobre los rasgos y elementos que serán expuestos. Para Patrizia Gea, artista y experta en *marketing* emocional “Internet es el escaparate más amplio. La presencia allí ya no es una tendencia, es tu identidad”.

Además, el usuario cuenta con la ventaja o el inconveniente, depende como se mire, de la dificultad, casi imposibilidad, de llevar a la práctica una verificación de aquello que se muestra. Esto explica la idea de que Internet auspicia las caretas, predispone al engaño, a la ocultación, al fraude. La idea de que vivimos en la sociedad de las caretas viene dada porque Internet y las diversas redes sociales “plantean un universo de máscaras, donde las emociones se simplifican como los rostros en emoticonos y las relaciones se deshumanizan” una opinión claramente pesimista que sostiene el sociólogo y antropólogo francés David Le Breton.

Teresa Baró, consultora experta en comunicación personal, en cambio, ve ventajas e inconvenientes en estas nuevas tecnologías. Aunque “cada vez más gente se refugia en la escritura ante la pantalla, y cada vez son menos capaces de entrar en una comunicación presencial, también es verdad que está aumentando el uso de las videoconferencias y en ellas todo depende de la expresión facial en el marco de la pantalla. El rostro cobra mayor relevancia que en el cara a cara”. Incluso en los chats la gente tiende a confiar más en su interlocutor cuando éste muestra una foto de su rostro.

Al final, todo parte de la necesidad del ser humano de comunicar y sentirse aceptado en la comunidad. Las redes sociales nos permiten transmitir, sugerir a través de una mera fotografía múltiples significaciones, señales, pistas de cómo somos o cómo quisiéramos ser, lo cual parece reconfortarnos.

Sin embargo, ésta búsqueda frenética de sensaciones junto a una exposición desmesurada en las redes, pueden revelar también aspectos desfavorables como una baja autoestima o una profunda falta de seguridad y confianza en nosotros mismos que se traduce en esa necesidad de aprobación y autoafirmación. No es casual que algunos psicólogos ya se hayan pronunciado en cuanto al peligro que conlleva pretender vivir en ese *mundo feliz* en el que, con frecuencia, convertimos los *social media*.

2.5.5. Lectura de la fotografía y sus condicionantes

Aunque toda imagen encarna un modo de ver, el del fotógrafo, existe otra *mirada*; la de quien se dispone a leerla, a dotarla de sentido. La fotografía, en tanto que signo icónico “aparentemente poco codificado” según Félix del Valle, requerirá para su interpretación un uso consciente de la mirada. Esto es, hacerle preguntas a las imágenes, desconfiar de lo que nos propone a simple vista aunque pueda ser cierto.

Dicha lectura dependerá en gran medida del contexto cultural de quién la observe, y es aquí donde aparecen los primeros condicionantes que, aunque son inevitables, conviene saber de ellos. En el proceso de interpretación, entra en juego –la mayoría de veces de manera inconsciente– el poder evocador de la fotografía misma: las relaciones de sentido que se establecen entre el contenido y la persona que la observa. El que analiza, en consecuencia, no será imparcial ni aún queriéndolo; éste se va a ver condicionado por una serie de referentes, de asociaciones personales que no podrá esquivar y que determinarán su interpretación o juicio de la obra. Para Robert Castel, citado por Gustavo Daniel González y Piancatelli, Jorgelina (2010), “la lectura de una fotografía siempre es la percepción de una intención consciente, aún cuando no siempre se la sospeche conscientemente. Es por ello que la misma fotografía, y en extensión su lectura, es cualquier cosa menos un calco de la realidad. Es exactamente lo contrario, ella des-realiza aquello mismo que fija” (Castel, 1979: 316). En la misma línea, Berger nos ofrece un ejemplo bastante significativo de hasta qué punto los ojos de quién observa condiciona la lectura: “Es posible que Sheila sea solo una figura entre veinte, pero también puede ser que, por razones personales, solo tengamos ojos para ella” (Berger, 1972:6).

Félix del Valle (1993) propone la siguiente clasificación sobre la naturaleza distinta de estos condicionantes, a los que él llama “referentes” y que interceden en el proceso de análisis y significación de la imagen:

- **El referente personal del analista:** tiene que ver con su bagaje cultural, es decir, su formación, conocimientos, ideología, memoria, vivencias, etc.
- **El referente imagen:** La pertenencia de la imagen a una serie o reportaje condiciona su análisis impregnando a la fotografía con significados comunes que no aparecerán necesariamente en cada una.
- **El referente texto:** El pie de foto, la situación de la foto en la página de un periódico, las noticias próximas o, incluso, el propio periódico ayudan a dar una dirección determinada a la interpretación.

2.5.6. Elementos de representación fotográfica para una lectura formal de la imagen

A la anterior clasificación le faltaría, para ser más completa, un referente: las relaciones que se dan en el propio texto visual; qué es lo que aparece en la fotografía, aquello a lo que llamaremos *fondo*, y de qué manera aparece representado, o sea, su *forma*. Dicho de otra manera pero refiriéndose a lo mismo, Félix del Valle (1993) distingue dos niveles de análisis documental de fotografías: el morfológico (forma), que afecta a todos los aspectos técnicos y compositivos de la imagen; y el de contenido (fondo), que se circunscribe a lo fotografiado y a sus posibles significados. Esta interacción entre *fondo* y *forma* se establece de manera compleja; aunque ambas variables se afectan mutuamente, deben ir de la mano a favor de la coherencia y unidad semántica de la imagen. Es sabido que, lo que muestra una imagen está íntimamente ligado a la manera en que se muestra, y la decisión de estos elementos formales puede transformar por completo el sentido de en la imagen (el fondo) así como nuestra particular percepción del contenido.

Para proceder a la lectura de la imagen es imprescindible preguntarse qué es lo que se muestra en el texto visual, cuál creemos que es el tema principal. Una vez tengamos identificado el tema, procederemos a preguntarnos cómo ha hecho el fotógrafo para transmitirnos justamente eso. Pero, así como no se nos ocurriría proceder en el análisis de un texto escrito sin conocer el lenguaje; la sintaxis, la gramática o el léxico, tampoco podremos llevar a cabo dicha lectura de la imagen sin una previa formación de los aspectos técnicos o formales² que la componen.

Es por eso que proponemos continuación una breve compilación de recursos formales y estilísticos, que bien por ser determinantes o utilizados con frecuencia, creemos conveniente saber de ellos. Cabe advertir que el orden establecido no responde necesariamente a la importancia de estos.

- **Cuadro:** es el rectángulo, por lo general en el caso de la fotografía, que delimita el espacio representado por una imagen. El cuadro cierra la imagen, la separa de aquello que no forma parte ella, por tanto, éste determina el *encuadre*, noción fundamental que remite a la manera como están organizados los elementos visuales de una imagen. Es útil concebir el cuadro como en una ventana que nos muestra un pedazo de realidad, organizado de una manera particular por quien creó la imagen que estamos estudiando.

² JOLY, Martine. *Introducción al análisis de la imagen*, traducido por Marina Malfé. Buenos Aires, La Marca Editora, “Biblioteca de la mirada”, 2009 y *La imagen Fija*, de la misma autora y año de publicación.

- **Encuadre o campo de visión:** hace referencia precisamente a ese pedazo de realidad, seleccionado por el cuadro, que nos muestra la imagen. Se mide en escalas de planos y en ángulos de cámara. El encuadre determina la composición, es decir, la organización de los elementos visuales que componen la imagen.
- **Campo:** se trata de lo que muestra la imagen en el interior del cuadro. El *campo* tiene a menudo un valor narrativo, ya que suele pertenecer a un mundo ficcional representado por la imagen. Es de especial interés lo que se incluye o excluye del campo, y por qué razones. Esa porción del mundo ficcional que se excluye recibe el nombre de *fuera de campo*, y un gran poder de sugestión.

Por ejemplo, cuando en una fotografía un personaje señala hacia el *fuera de campo* y los demás personajes miran hacia allá, conviene preguntarse qué están mirando y por qué lo están mirando (aunque nosotros como espectadores podamos solo imaginar de qué se trata).

- **Composición:** se puede definir la composición como la relaciones geométricas entre los elementos visuales de la imagen. Para analizar la composición es útil pensar en términos de *simetría* o *asimetría*, la distribución de los elementos, la compensación de pesos y volúmenes. En el caso del retrato, es importante examinar la ubicación del personaje en el espacio y con respecto a los objetos. Además, la composición incluye los ángulos de cámara, la profundidad de campo y la perspectiva.
- **Escala de planos:** corresponde a la distancia entre la cámara y los personajes u objetos fotografiados. La *escala de planos* toma como referencia al cuerpo humano. De la mayor distancia a la menor, los planos se clasifican de la siguiente manera:

Gran plano general (G.P.G.): se muestra un buen pedazo del mundo representado en la imagen y los personajes se ven pequeños.

Plano general (P.G.): se muestra a los personajes completos y su entorno.

Plano americano (P.A.): se corta a los personajes un poco más abajo de la rodilla.

Plano medio (P.M.): se corta a los personajes a la altura de la cintura.

Primer plano (P.P.): solo se muestra la cara de los personajes.

Plano detalle (P.D.): una parte de la cara o un objeto llenan la totalidad del cuadro.

- **Ángulos de cámara**: es la altura de la cámara con respecto a los personajes u objetos fotografiados. El ángulo que se emplea para retratar a una persona suele tener significaciones implícitas. Por ejemplo, el ángulo contrapicado suele asociarse a un deseo de ensalzar al personaje, ciertas connotaciones de majestuosidad, poderío, etc.

Ángulo frontal: la cámara se encuentra justo enfrente de los personajes u objetos fotografiados.

Ángulo picado: la cámara está más arriba de los personajes u objetos fotografiados y “mira” hacia abajo.

Ángulo cenital: la cámara está completamente encima de los personajes u objetos fotografiados, como si estuviera colgada del techo.

Ángulo contrapicado: la cámara está más abajo de los personajes u objetos fotografiados y “mira” hacia arriba.

Ángulo nadir: la cámara está completamente debajo de los personajes u objetos fotografiados, como si estuviera enterrada en el suelo.

- **Contraste**: es la gama de valores lumínicos en las diversas zonas de la imagen y su relación. El contraste está íntimamente ligado a la iluminación. Por ejemplo, resulta un recurso útil jugar con el contraste de zonas muy iluminadas con otras en penumbra para generar cierta tensión o sugestión con respecto al personaje.
- **Paleta cromática**: en este caso, es la gama de colores y sus relaciones de contraste. Ninguna imagen puede contener todos los colores que existen. Por eso, la selección de una paleta específica tiene a menudo un valor expresivo o narrativo. Los colores funcionan a menudo como motivos dentro de las imágenes. Cuando se lee una imagen es importante preguntarse qué colores predominan y por qué. La iluminación también afecta la paleta. Si la hay, habría que preguntarse de dónde proviene, si es natural o artificial, y, por supuesto, qué efecto crea en la imagen que analizamos.
- **Líneas**: resulta útil preguntarse por la organización de la imagen a través de las líneas dominantes —geométricas o no— que enlazan las diversas figuras o áreas del campo visual. Por ejemplo, puede resultar muy útil para un análisis buscar líneas diagonales significativas.

2.5.7. Condición retórica de la imagen. Breve aproximación semiológica

Nos movemos en un entorno mayoritariamente visual, repleto de imágenes. Lo cual supone la afirmación una comunicación visual que llevamos a cabo constantemente, de manera absolutamente asimilada. Para Bruno Munari (1977), la comunicación visual es todo aquello que ven nuestros ojos, imágenes que tienen un valor distinto según el contexto en el que están insertas, dando informaciones diferentes. En consecuencia, entendiendo la imagen como un componente fundamental en la cultura, estudiar la misma será estudiar cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual.

Esto explica la necesidad de educar nuestra mirada en cuanto a los mecanismos de significación y representación a los que estamos sometidos. Es más, la propia explicación del concepto “imagen”, y de los distintos elementos que la conforman, también nos conduce a determinar su naturaleza codificada.

Es aquí donde entra en juego el papel de la semiótica, en tanto que la comunicación se establece “a través de un sistema de signos, que permite la percepción, estimula la sensibilidad y manifiesta los sentimientos”. (...) Esto significa que “entender o leer en el lenguaje del arte es comprender el significado del lenguaje artístico, es poder decodificar e interpretar las expresiones realizadas por la creatividad e imaginación del hombre” (Marin, 1978).

Es por esto que la semiótica de la imagen resulta un instrumento preciso para el mayor conocimiento de cómo ciertos procesos se presentan en la vida social, qué efectos de sentido tienen sus construcciones, qué relaciones se pueden establecer entre aspectos estéticos y culturales o entre los perceptivos y sus usos sociales, etc.

No obstante, a pesar de este entramado de códigos internos y sistemas que el espectador tiene que descifrar, la imagen, y por extensión la fotografía, constituye una eficaz herramienta para contar historias, para perpetuar discursos y poner en marcha estrategias económicas, políticas, etc.

Sin embargo, no hay que perder de vista la condición retórica de la fotografía, nos referimos exactamente a los mecanismos de los que se sirve el fotógrafo para construir ciertos mensajes a través de las mismas. Existen pues, determinadas alteraciones, modificaciones o manipulaciones que conforman las conocidas figuras retóricas, como la metáfora, la hipérbole, la ironía o la metonimia, entre otras, y que no solamente están presentes en el texto literario, sino también en el visual.

Según Carlos Abreu (1997), es en las fotos de opinión donde los recursos retóricos alcanzan su plenitud desde el momento en que ellas comprenden un conjunto de operaciones artificiosas que caracterizan al mensaje y buscan el asentamiento persuasivo y emotivo por parte de los lectores o receptores.

3. Análisis de la muestra

Sri Lanka – El asco



3.1. Sobre la fotografía

Ficha técnica

Tipo de imagen y técnica: Nos encontramos ante una imagen artística realizada mediante la técnica fotográfica.

Autoría: Martín Caparrós, de nacionalidad argentina, amante de la fotografía confeso, como lo es también de las letras.

Fecha, medio de aparición y texto que le acompaña: La presente fotografía aparece por primera vez en *Postales (2018)*, encabezando el índice de destinos y presentada por un título, que no pie de foto, que le sirve tanto a ella como al relato que le acompaña; “Sri Lanka –El asco”.

Público potencial: podríamos considerar que la obra se dirige a una franja suficientemente amplia de personas en cuanto a género y edad, es decir a público heterogéneo, puesto que no se trata de un contenido sumamente especializado o técnico que requiera tener conocimientos demasiado formales en fotografía o literatura como para poder emocionarse o sacar sus propias conclusiones acerca de ésta. Si que es cierto, que quien posea dicho conocimiento, partirá con ventaja en cuanto a la profundidad del análisis de la obra. Lo que sí que es aconsejable es sentir interés por el trabajo periodístico y de documentación, como herramienta para conocer otras realidades ajenas a la nuestra y poder juzgar con criterio, por supuesto por la cultura, en un sentido amplio de la palabra, y sobre todo, por las personas.

Análisis icónico (aspectos formales y compositivos)

Uno de los primeros rasgos observables es el **formato** de la imagen, que en este caso es vertical. En el género del **retrato**, suele abundar la **verticalidad** por ciertas razones como la propia orientación vertical del rostro de la persona, a menos que ésta se encuentre acostada. Aunque existe en el retrato cierta tendencia a aislar al individuo de todo lo que le rodea, esto no siempre ocurre puesto que, a veces el lugar puede devenir un factor importantísimo en la comprensión total de la fotografía.

En cuanto a las formas, como elemento visual, sería “todo aquello que sometemos a una atención que implica un mecanismo cerebral elaborado de escrutinio local. (...) Toda forma es una figura pero no a la inversa” (Grupo μ , 1993: 59, 60). Las formas, en fotografía, definen y determinan el espacio. También entra en juego aquí el concepto de fondo, que sería “aquello que no sometemos a una atención especial” pero puede dar lugar a varias deducciones sobre el mismo personaje/s.

Atendiendo a las **figuras**, en la fotografías podemos observar tres niños, dos de ellos en una distancia más próxima a la cámara y el tercero en segundo plano. Esto podría dar lugar a una

interpretación de personajes principales y secundarios, pero no considero que sea así en el caso que nos ocupa. La **situación** que ocupan estos personajes en relación a la cámara es frontal, salvo el niño que está en último término, que aparece entre de perfil y espaldas. Este juego de posiciones resulta curioso puesto que forman una figura geométrica, un triángulo perfectamente perceptible, lo cual capta la atención de quién observa la fotografía.

Sobre las **líneas**, podríamos añadir que la mirada, sobre todo del primer niño, aunque también del segundo, traza una línea imaginaria entre lo que ocurre en la foto y el que la observa desde afuera. Es un buen recurso que sirve para establecer vínculos entre el espectador y el protagonista de la propia imagen. Los ojos, tal y como comentamos en apartados anteriores, poseen una gran fuerza expresiva a la vez que nos aporta ese componente humano.

Otro rasgo destacable, tanto en la fotografía como lo será posteriormente en el relato, es que los tres se encuentran despojados de cualquier tipo de indumentaria o ropajes, así pues, aparecen completamente desnudos. Además, no hay ninguna otra figura u objeto que les tape, ni siquiera parcialmente.

En cuanto al **encuadre**, el motivo central de la fotografía que son los tres niños, aparecen centralizados, justo en el punto medio.

Así pues, se emplea un plano general, donde se muestran los personajes enteros y parte de su entorno. Y respecto al ángulo de la cámara, podríamos debatir si se trata de un ángulo picado donde la cámara queda por encima de los personajes u objetos fotografiados y “mira” hacia abajo.

Por otro lado, en el caso de la presente fotografía podemos afirmar con bastante seguridad que posee las características propias de una **instantánea**; principalmente porque huye de la inmovilidad y la rigidez. Se trata de una fotografía dinámica, ello lo vemos en los protagonistas, dos niños miran a cámara mientras las gotas de agua recorren todo su cuerpo porque acaban de salir del mar. El movimiento se hace evidente en el tercer niño, que sin mirar a cámara ni posar, está retorciéndose, jugando aún dentro del agua. Las mismas olas son otro elemento que evoca el constante ir y venir, siempre en danza.

La idea de instantánea se refiere a ese “congelar” algo que sucede en un segundo, que es fugaz, a diferencia de un posado de estudio, donde puede el retratado puede mantener la misma pose todo el rato que se requiera o volver reproducir el gesto indicado. Sin embargo, la instantánea transmite un mayor grado de autenticidad que viene marcado por su naturaleza cambiante, por la casi imposibilidad de reproducir dos veces este mismo instante; esas miradas, esa manera de retorcerse, de caminar, de salir del agua.

De acuerdo con lo que escribe François Labastie “la fotografía seduce siempre cuando evoca un instante espectacular, un momento “haciéndose” que garantiza una puesta en escena temporal de

la realidad, conforme ella también a las normas de representación de lo real. Un ‘movido’, un gesto cumpliéndose son a veces convenciones necesarias para la buena percepción de una imagen y traducir el tiempo. (Labastie, 2003: 270)

Este tipo de imágenes requieren una **velocidad de obturación** mucho más rápidas. En el caso de las instantáneas de retrato, pueden conocerse como ‘robados’ ya que incluyen ese factor sorpresa donde el retratado no es del todo, o en absoluto, consciente estar siendo fotografiado. Por tanto, podemos concluir que este tipo de fotografías conllevan a un resultado menos previsible frente a la tranquilidad y dominio del fotógrafo y retratados que se da en los posados de estudio. Además, la instantánea permite lo accidental, lo cual transmite una mayor naturalidad al espectador, casi la sensación de estar participando en la misma fotografía, como haría un ‘voyeur’.

No cabe duda que tanto la iluminación como el color suponen otra herramienta a favor del fotógrafo, que le permite suscitar sensaciones así como dirigir la atención a un punto determinado.

Podemos deducir que la fotografía contiene una **iluminación ambiental**, se trata de una iluminación difusa, puesto que no se ha utilizado ninguna fuente de luz artificial, como podría ser un foco, que dirige la luz en un sentido concreto. La luz proviene de una fuente natural, seguramente de la potencia del sol. Podemos observar también, cierto **contraste**, que se debe a una diferencia brusca de tonos (el azul tenue del mar y la arena en relación a los cuerpos oscuros de los niños). También aparecen sus propias sombras, que emanan sus cuerpos y se proyectan en el suelo. Estas **sombras** componen la parte más oscura de la imagen.

Respecto al color, podríamos determinar que existe una dualidad, no dominan los colores cálidos por encima de los fríos, y viceversa, sino que da una combinación estable entre los dos, que viene marcada por el azul del mar y el marrón de la arena y los cuerpos de los niños.

Por lo que corresponde al **espacio**, nos encontramos en un entorno natural, al aire libre, concretamente en una playa. El fondo no es del todo perceptible, nos imaginamos que es el horizonte del mar, pero no lo podemos observar. Este hecho nos permite hablar del **enfoque** y de la prácticamente inexistente **profundidad de campo**, lo cual otorga más atención, aún si cabe, a los tres niños. En los retratos

Factores emocionales

Cabe advertir que esta lectura se fundamenta en una percepción subjetiva a partir del significado

asociado tradicionalmente a una serie de elementos, que por ello, devienen simbólicos en esta y cualquier obra. Así pues, son claramente visibles dos de esos elementos en la imagen analizada: el mar y la infancia.

- En primer lugar, el mar es polisémico por naturaleza; ha sido motivo y escenario en miles de obras, ya sea en fotografía, pintura o literatura. El mar encarna, en su sentido más primario, un profundo dinamismo, el constante fluir de la vida que viene representado por sus olas, que vienen y van. Y que, a su vez, representan las fluctuaciones de nuestros deseos y emociones, las distintas realidades existentes. El mar, es lugar por excelencia de nacimientos, transformaciones e incluso de la muerte. Así lo escribía Manrique en su elegía *Coplas por la muerte de su padre* (1476): (...) “Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir...” (Fuente: www.rae.es). Las profundidades marinas, allá donde habitan criaturas desconocidas y misteriosas, es la parte más desconocida del mar; inquietante, peligroso.

- En segundo lugar, la infancia, que es nuestro sustrato. La infancia es ese periodo temprano de la vida de cualquier persona, todos, salvando las distancias, hemos sido niños. Sabemos, además, que se trata de una etapa de gran importancia en la que se empieza a dar un incipiente desarrollo de nuestra identidad, allí se asientan las bases de nuestra futura conducta. Así pues, constituyen estos primeros años, los más susceptibles de todos.

Por todo esto, no sorprende que las referencias a la infancia en la literatura sean infinitas, espacio simbólico para la memoria y el mito, para el recuerdo y la nostalgia, también la sorpresa, el descubrimiento, la experimentación.

Así como escribía Sigmund Freud “el pasado que contiene la sustancia que explica una parte importante del presente, las motivaciones personales, la identidad actual, los proyectos de futuro”. Con respecto a este tema y la fotografía analizada, podemos determinar que esos niños encarnan una ingenuidad casi perdida, más bien arrebatada. No lo saben, pero ya perdieron la inocencia a sus seis, siete, diez años a lo sumo. Los niños retratados representan aquello vulnerable, fácil de corromper, de manipular. Aquello pervertido, obscuro.

3.2. Sobre el texto

Así como explica María Angulo en su artículo (2016), Martín Caparrós “ha ido desarrollando una metodología de trabajo de campo y documentación, al tiempo que ha creado una narrativa documental de referencia para el periodismo literario”. Este dato es fácilmente reconocible justo en el comienzo del relato analizado, en el momento en que escribe (cito literalmente): “(...) *aquella vez que fui a Ceylán, que algunos llaman Sri Lanka, para escribir sobre los turistas pedófilos o, dicho de otro modo, los hijo de mil putas que van allí para cogerse chicos de cinco, seis, diez años. Fue difícil por muchas razones.*”

Por tanto, ya con estas tres frases, sin perder un ápice de tensión, emoción, intriga... Caparrós nos informa de que se trata de un viaje por motivos profesionales, y de paso, nos presenta el tema central del relato, la pedofilia y/o turismo sexual en Sri Lanka. Además, más adelante nos vuelve a avisar del proceso de inclusión que ha tenido que llevar a cabo para poder escribir lo que se está leyendo: “*Para que aquel escombros me hablara y me contara yo había tenido que pasarme varios días con ellos, compartir sus charlas y sus risas, sus referencia pegajosa, sus fantasmas*”.

Además, Martín interpela a la sensibilidad y compasión del lector cuando enumera las edades de esos niños que son prostituidos: “(...) *van allí para cogerse chicos de cinco, seis, diez años...*”. Lo cual, además de ser cierto, que es lo principal, sirve para mantener en tensión y atento al lector hasta el final del relato por la conmoción, lo repugnante e incómodo a la vez, de la cuestión abordada.

No hace falta un análisis muy profundo para determinar que Martín Caparrós introduce recursos ensayísticos y propios de lo literario en su pieza, y que por ello no pierde su valor periodístico, más bien lo enriquece cualitativamente. En este sentido, Angulo escribe que “partimos de un realismo etnográfico (por oposición al realismo literario) propio de la narrativa documental en la que se inserta el periodismo literario”, lo cual es sumamente revelador en nuestro trabajo porque significa que en los textos de Caparrós “prevalece el afán por reproducir la realidad social y al individuo en sociedad propio de la investigación periodística”.

Estos recursos empleados beben de la corriente literaria de novela realista así como de la naturalista, y van desde el extremo realismo al plasmar la naturaleza humana, a la narración fría de algunas experiencias dolorosas, como es el caso de Caparrós en su relato “El asco”. Además, toda la narración está impregnada del estado de ánimo del observador, el periodista, sin llegar a resultar pedante o narcisista. No obstante, este recurso ha de ser comedido en el relato siempre y cuando se vaya a destinar a fines periodísticos, pues lo menos importante es el autor. Para

contrarrestar esa sensación de periodista protagonista, de “querido diario”, el autor se alterna continuamente la primera y la tercera persona, lo cual le permite alejarse y tomar distancia a la vez.

La figura del periodista que se sumerge en los hechos, que experimenta en sus propias carnes lo que narra, aporta el elemento humano necesario tan valorado en periodismo, así como una mayor credibilidad y capacidad de involucrar al lector en los hechos expuestos.

Esta exaltación de los propios sentimientos la situamos en el siguiente fragmento extraído del relato: “(...) *en ese momento, tuve un asco como creo que nunca había tenido. Es duro tener asco de uno mismo. Me subí a la moto, manejé un rato largo, no se iba. Todavía*”. También la última palabra con la que Caparrós cierra el relato resulta demoledora. Ese “todavía” adquiere un peso considerable, rotundo, desolador, retumbante. En relación con lo recientemente expuesto, el mismo Caparrós, citado por María, explica que sus historias no están selladas, “no son historias que cierran, siempre quedan en suspenso porque siempre se cuestiona como es posible narrar el dolor, la violencia, la desigualdad que presencia, que le relatan” (Angulo, 2016).

El fragmento anteriormente destacado, además, posee un halo poético indiscutible, igual que el siguiente y que todo el relato en general. Ese velo lírico viene determinado por una cierta cadencia rítmica marcada, sobre todo, por los signos de puntuación; puntos y comas. Nótese la siguiente estructura repetitiva, como contribuye a generar una melodía abrupta, inquietante: “(...) *durante un minuto más, o dos, seguí haciendo esas fotos: de pronto, parecían la ilustración perfecta para el tema. Hasta que entendí que los chicos me habían visto y lo hacían para mí: que ponían en escena un show para mí, su sexualidad chiquita para mí, pornografía para mí*”.

Otro recurso empleado por el autor, y propio también de las novelas realistas de autores como Émile Zola, Balzac, Pérez Galdós, Clarín... es la reproducción de diálogos, más bien la transcripción, que ponen de manifiesto el compromiso con la realidad experimentada, con la transmisión de las tensiones y demás intangibles surgidos en el encuentro, en ese intercambio de palabras. En el primer capítulo de *Postales*, Caparrós escribe: “ (...) – *¿Así que todavía no conoces a Yohan? Ah, pero es maravilloso. Maravilloso. Tal vez, si me da un ataque de bondad, mañana te lo paso, y vas a ver. Me dijo aquella vez un señor que se llamaba Bert, ciudadano modelo alemán, optómetra, un padre de familia que solo una o dos veces por año venía a fornicarse algún niño cingalés*”.

La tendencia a las descripciones rigurosas, milimétricas, es frecuente en periodismo narrativo, y por consiguiente, en la obra de Caparrós. Sobre todo, de los espacios, del entorno, que se

transmiten con gran cantidad de detalles poderosamente reveladores. La mayoría de veces, esta descripción del lugar, ayuda a situar y definir el personaje que lo habita. Es decir, la interacción que se produce entre el personaje y el mundo que le rodea.

Uno de los recursos empleados para enfatizar la descripción es la acumulación de varios elementos. Asimismo, las oraciones son a veces extensas a causa de las enumeraciones a causa de esa minuciosidad descriptiva, lo cual confiere unidad interna al relato. Ello se observa en el siguiente fragmento de la muestra escogida: “(...) *llegué a Colombo, la capital, un domingo sin el menor contacto y empecé a preguntarme, como siempre, qué coño estaba haciendo allí. Pero di unas vueltas, vi muchachos muy oscuros con camisas muy blancas jugando al cricket, vi una señora muy viejita –el cadáver de una señora muy viejita– ardiendo en una pira, vi cientos, miles de cuervos estridentes y, al final, encontré la manera de empezar a tirar de esa cuerda*”. Se observa una superposición de sustantivos acompañados de adjetivos, que nos trasladan a ese escenario, que nos trasladan esas mismas sensaciones. También, como en la novela naturalista, en el relato de Caparrós irrumpen las pasiones bajas, los deseos carnales, en este caso condenables, de las personas.

Podríamos decir que no es el argumento el elemento original en este tipo de obras, “simplemente” se pretende representar, transcribir lo normal, lo cotidiano. Es por ello que este tipo de narrativa puede llegar a considerarse, en parte, un estudio antropológico, social. Es la realidad contemporánea el tema por excelencia, más que tema, motivo. Esto explica que la narración analizada respeta en todo momento la temporalidad cronológica.

A su vez, este interés por escribir la realidad exige alguien que conozca la historia, el conflicto a cubrir, los personajes, esto es, un narrador omnisciente. Un narrador que se sirve con frecuencia de una amarga ironía, excelente recurso para explicar aquello que produce dolor, rabia, ira, “para explicar la verdad cuando la realidad es cruda” (Angulo, 2016).

El autor muestra un dominio exquisito del lenguaje, ni excesivamente cargado ni demasiado austero o distante. El lenguaje de los realistas está marcado por la sencillez, lo cual no significa que sea fácil o simple. Se percibe un esfuerzo por depurar la retórica vacía, enfática y ornamental. Es sabido que uno de los objetivos perseguidos por la corriente naturalista es transmitir el dinamismo y frescura con que se reproduce el habla coloquial sin perder un ápice de delicadeza.

Se observa un lenguaje connotativo y, que a pesar de su sobriedad, posee una gran carga estética. En esta línea, se reconoce en la obra de Caparrós una clara voluntad de estilo literario desde un realismo formal, así lo explica Angulo en su artículo sirviéndose de las palabras de

Villanueva (2004): “Caparrós es muy consciente de la inmanencia que se genera entre expresión realista y realidad, de ahí que potencie recursos retóricos y poéticos que evidencian su construcción discursiva, aunque trate de acercarse todo lo posible a dar cuenta de lo existente, a mostrar la verdad de lo reportado y documentado”.

En definitiva, se observa en la totalidad del relato, una exposición dosificada de la información lo cual genera diversos climas, diversos picos de tensión, que van ascendiendo y descendiendo. Una acumulación de detalles que proporcionan credibilidad, pues “en los detalles está la verdad”. A la vez, estos detalles transmiten cercanía, implicación con lo que se está leyendo, una mejor asimilación del contenido. A diferencia del estilo puramente informativo, el analizado muestra una mayor preocupación por dibujar con la mayor minuciosidad posible a los personajes o protagonistas del hecho narrado (Hernández, L.G, 2017:76). Casi la misma importante que los personajes, adquiere la noción del tiempo en este tipo de piezas.

4. Conclusiones

Culminada la exposición de las distintas partes de esta investigación, se procede a exponer las conclusiones extraídas de la misma.

En primer lugar, considerar los géneros periodísticos y/o artísticos como algo estanco, delimitado, circunscrito, restringido... es una concepción obsoleta, desfasada hoy día. Resulta imposible así como poco o nada útil empeñarse en hallar una definición universal, atemporal, inamovible a los géneros periodísticos convencionales clasificados como: informativos, de opinión o interpretativos; una separación que pretendía otorgar una mayor solidez y credibilidad informativa. Cuando en realidad todos se nutren entre ellos y todos contienen información, por su puesto, todos muestran parte de opinión, de manera más sutil o menos, y todos han requerido una interpretación del periodista; que escribe, selecciona, jerarquiza, traduce y recompone, y así construye el discurso periodístico.

- Podríamos decir que asistimos a una reconversión de los géneros periodísticos con una creciente tendencia a la hibridación de éstos. Los límites entre ellos son difusos, se han desdibujado y expandido. La delimitación de géneros tradicionales que tan útil resultó durante una época, ha dejado serlo.
- La idea más destacable es que estas transformaciones se deben a nuevas exigencias de la sociedad. Como afirma Luis Guillermo, “obedecen a la necesidad de hablar de una forma nueva y más efectiva sobre una realidad que se volvió dura y difícil de explicar”.

Esta reflexión es igual de aplicable al debate sobre la inclusión de recursos propios de ‘lo literario’ en lo estrictamente ‘periodístico’, considerándose esto último lo genuino, debido al valor supremo de la supuesta ‘objetividad’ que le ha sido atribuido históricamente al periodismo puramente informativo. Por suerte, han sido muchos los autores, desde Tom Wolfe, Gay Talese, Phillipe Roth, Truman Capote, Martín Caparrós, a Rosa Montero o Albert Chillón entre otros, los que han otorgado al periodismo literario el reconocimiento que se merece.

- Es importante explicar que esta convergencia interdisciplinar (foto-texto) y el mestizaje de géneros y formatos, tiene un propósito y lo consigue: el de ofrecer un resultado mejor en cuanto a calidad, profundidad y comprensión final. Al fin y al cabo, hay muchas maneras de hacer periodismo, pero todas comparten con lo literario, ser formas lingüísticas y narrativas de conocer.

Ello es claramente visible en la pieza analizada del libro *Postales* de Martín Caparrós, donde se pone de manifiesto esa hibridación, la intertextualidad de la narratividad contemporánea que se ha tratado a lo largo de la investigación, y que surgen del encuentro entre Periodismo y Literatura. Lo meritorio es que fotografía, datos y literatura conforman un mismo relato, un único discurso, una misma unidad semántica con distintos códigos de representación. Ambos elementos, fotografía y texto, se complementan para suplir las posibles carencias que puedan tener uno u otro, y así reman hacia un mismo destino: optimizar la manera de contar una historia, de trasladar una realidad mayoritariamente desconocida.

- Así pues, el periodista o fotógrafo puede (y debe) valerse de todas sus capacidades y mecanismos de narración, representación, ya sea mediante recursos gráficos o escritos para: generar y perpetuar discursos, construir imaginarios, desarmar estereotipos y prejuicios en la sociedad, evitar con ello los procesos de exclusión social, denunciar problemáticas, contribuir a la búsqueda de una conciencia social, incitar a la empatía...
- La destreza del buen retratista, y por consiguiente, que el retrato se considere una aportación trascendental al periodismo, dependerá, en gran medida, de la caracterización que ofrezca del personaje; el valor del retrato en periodismo reside en la no simplificación, en evitar la mera caricatura, no caer en un tratamiento superficial. El buen retrato debe abordar la complejidad de la persona, es por ello que el retratista a veces llega a actuar casi como un psicólogo, que explora los enigmas y contradicciones del individuo que tiene en frente.

A pesar de esta faceta social, el retrato posee una innegable dimensión estética. Se trata de un afán, a veces excesivo, de algunos autores por dejar su impronta, lo que se conoce como “voluntad de estilo”. Aunque es importante que esta vertiente estética no domine por completo la obra, no hay que olvidar que en el resultado, en la pieza final –discrepo cuando lo llaman producto– el autor habrá dejado rastro de su estilo y destreza comunicativa, así como pistas de sus intenciones. Ello se verá reflejado en la elección de la temática, la composición, el empleo del color, la fuerza de la pincelada, el uso de los materiales, entre otros que conforman el estilo del artista. Es por ello, que se considera tanto a la fotografía como al relato, un hecho de comunicación mediado, una mediación que altera la realidad y la reinterpreta. Por tanto, el documento periodístico nunca es absolutamente transparente. Para ello es periodista, sino podría llamarse mero gestor de la información.

- Subrayamos la idea de que el periodista juega un papel decisivo, en tanto que percibe y selecciona aquello que destacará o desechará.

Pero ello tiene su justificación. Como explica Burguet en su libro, “se necesitarían tomos completos para narrar con detalle la existencia de cualquier persona. Es por eso que el periodista debe encontrar momentos sobresalientes, atractivos a los ojos del lector”. Así pues, tan importante como la conversación es el turno de después, su edición; la transformación de esa materia bruta en material periodístico. Lo mismo ocurre con lo fotografiado, que ha pasado primero por el filtro de quien lo retrata, por tanto está afectado por su ideología, sus motivaciones, sus gustos, su relación con el retratado... y por el contexto en que se capta la imagen.

- Más que una doble vertiente comunicativa del retrato, compuesta por el retratado mismo y el que retrata, desde aquí proponemos una tercera fuente de significación: la figura del receptor, ya que es el que finalmente recompone e interpreta el discurso de la obra.

Por otro lado, cabe resaltar el protagonismo del rostro, máximo portador de identidad del individuo y elemento simbólico por excelencia; a través de él transmitimos nuestros sentimientos, emociones y pensamientos. Así pues, constituye un foco comunicativo, tanto para emitir como recibir información.

- En resumen, el rostro nos concede apariencia e identificación. Por estas razones, deviene elemento sustancial en el discurso retratístico, con especial incidencia en el retrato fotográfico, ya que la representación gráfica es mucho más evidente, directa y nos muestra el rostro de manera ineludible. Sin embargo, a través de la lectura de un retrato escrito, si no conocemos físicamente al retratado, la composición de nuestra imagen mental puede diferir de la real, digamos que es menos precisa.
- Hemos comprobado la importancia del rostro como reflejo y afirmación del “otro”, es decir, como aproximación a la alteridad y a nosotros mismos, puesto que no se entiende el proceso de individuación del sujeto sin la expresa participación de los ‘otros’.

Por último, aunque no se ha determinado con precisión el origen del retrato, es a partir del siglo XIV y en la cultura occidental donde la representación pictórica del ser humano busca reflejar la identidad de un sujeto en concreto e individualizarlo, y es por esto que se considera el punto en el que comienza a producirse el florecimiento de la técnica retratística.

Así pues, la esencia del retrato sería todo aquello que constituye la naturaleza de las cosas, personas o lugares, también su complejidad, lo que no se puede ver a simple vista. El retrato, como respuesta a la necesidad de los humanos de construirnos una identidad, y de aceptarnos.

5. Consideraciones sobre el ciclo vital del trabajo

Resulta un ejercicio interesante el de reflexionar sobre el curso vital del trabajo, sobre los aciertos y errores que para bien o para mal han marcado el ritmo y determinado el resultado final. Este es el momento y la instancia precisa para hacerlo, una vez dado por finalizado el trabajo.

Después de aproximadamente siete meses leyendo sobre la naturaleza del ser humano, sus conductas, los mecanismos de identificación, sobre la noción de identidad y la manera en que algunos se disponen a captarla, representarla, retratarla... ha sido difícil proponer declaraciones categóricas, universales, firmes. Y no se debe a que haya aprendido poco; sino a lo contrario. Más bien he comprendido que en lo relativo al hombre y a su existencia, uno encuentra más dudas que certezas, más suposiciones que no evidencias.

Si algo puedo aseverar tras bastante leer, eso es la profunda hibridación de los géneros y formatos periodísticos, acentuándose ésta en los de opinión e interpretación. Podríamos decir que es éste fue el primer hallazgo de la investigación, y que me permite ahora explicar algunas dificultades surgidas inicialmente.

Éstas tuvieron lugar en el proceso de documentación sobre el retrato fotográfico y el literario en el ámbito periodístico; fue verdaderamente difícil encontrar piezas donde apareciera exclusivamente este género; solo retrato, solo descripción. De hecho los resultados de esa búsqueda equívocamente planteada fueron ínfimos, lo cual hizo que considerara el sentido de fundamentar todo un trabajo, en algo (el retrato) que era incapaz de hallar aislado. No fue de otra manera, sino no desistiendo en ese proceso de documentación, que al fin comprendí que se podía hallar el retrato de una persona o de un lugar, perfectamente inserto en una crónica, un reportaje, una entrevista, una novela... Y lo mismo ocurría en el ámbito de la fotografía, que encontramos excelentes retratos en series temáticas de fotografía documental o en otros reportajes. Este hecho supuso entender el retrato en un sentido amplio y nada limitado del género.

Aunque este primer descubrimiento pueda resultar ahora relativamente sorprendente, más bien poco, fue determinante para que la investigación prosperara debidamente. Ello me permitió contar, de repente, con un grueso considerable de información sobre el género así como percatarme de las similitudes entre el retrato y entrevista, que aún considerándose formatos distintos, comparten una misma matriz, el personaje, y utilizan mecanismos similares, sobre todo en lo que se refiere al abordaje del individuo para su posterior representación.

Por otro lado, al tratarse el retrato, de un tema bastante amplio así como con un recorrido histórico considerable, (y siendo yo una desconocedora de su vertiente fotográfica), me ha exigido un largo proceso de documentación para poder establecer una propuesta de estudio. A su vez, me ha resultado sumamente complicado discernir entre la teoría que debía figurar imprescindiblemente en el trabajo y la de carácter complementario.

Aunque la sensación inicial era de incertidumbre y de no poder aportar prácticamente nada de “cosecha propia” al estudio, a través las lecturas han ido surgiendo de manera natural los distintos apartados que componen el trabajo.

En definitiva, consideramos que ese proceso de contextualización ha sido demasiado extenso para el tipo de trabajo estamos haciendo y, sobre todo, el tiempo que disponemos para ello, pero igualmente vital para el mismo. Además, se ha llevado a cabo en un orden contrario al tradicional, puesto que, en este caso, primero se ha tenido que leer sobre el tema en general para poder determinar los objetivos concretos. En otras ocasiones esto sucede al revés, uno se documenta directamente para dar respuesta a dudas concretas sobre un tema general del que ya posee cierto conocimiento.

También, comencé planteando el estudio como una investigación de las relaciones entre imagen y texto escrito, pero lo cierto es que para haber abordado esta perspectiva tendrían que haberse realizado otro tipo de lecturas; sobre semiótica, la condición retórica de la imagen, iconografía... que he intentado emprender con un resultado bastante frustrante, bien por la falta de tiempo como de conocimientos previos para asimilar ciertos conceptos.

Por tanto, esta perspectiva semiótica ha quedado relegada, en un acto de sensatez, a una mera “aproximación. Pues, en realidad, la investigación ha transitado hacia la vertiente más sociológica, antropológica, filosófica y abstracta del retrato.

En definitiva, se puede decir que mi aportación al trabajo, a la investigación, radica en la correlación establecida entre las diversas teorías y conceptos desarrollados. También está presente mi criterio en la manera de entrelazar las múltiples citas introducidas en el trabajo. Esta es, al fin y al cabo, mi propuesta personal; decidir a quién dar voz y cabida en este espacio.

6. Bibliografía

Abreu Sojo, C. (1997): *Los géneros periodísticos fotográficos*. Libro de comunicación global. Barcelona.

Álamo Felices, F. (2006): *La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas*. UNED. Revista Sigma 15. Universidad de Almería.

Angulo Egea, M. (2016): *El realismo intransigente del periodismo literario de Martín Caparrós. Compromiso político, sentido histórico y voluntad de estilo*. Estudios sobre el Mensaje Periodístico, 22 (2), 627-645. Recuperado el 2 de mayo de 2018, de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/54226/49585>

Arfuch, L. (1995): *La entrevista, una investigación dialógica*. Papeles de comunicación, ediciones Paidós, Barcelona.

Balsebre, A.; Mateu M.; Vidal, D. (1998): *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Cátedra, Madrid.

Barbotin, E. (1977): *El lenguaje del cuerpo*. Ediciones EUNSA.

Berger, J. (2016) : *Modos de ver*. Primera edición inglesa en 1972, se ha consultado la 3ª edición, 6ª tirada en español, editorial Gustavo Gili.

Berger, J. (2013): *Usos de la fotografía. Para entender la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

Braverman, R.; Tarrant, J. (1994): *Manual práctico del retrato fotográfico*. Nuer ediciones S.A.

Burguet Ardiaca, F. (2015): *El mejor libro jamás escrito sobre entrevistas (técnicas, estrategias y poder de la entrevista periodística)*. Ediciones UOC.

Bastenier, M.A. (2001): *El blanco móvil. Curso de periodismo*. Ediciones El País, Madrid.

Bauducco, G. (2006): *Secretos de la entrevista. Manual para periodistas*. Editorial Trillas.

Chillón, A. (1994): *La literatura de fets*. Llibres de L'Índex. Ediciones de La Tempestad, S.L.

Chillón, A. (1999): *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Chillón, A. (1994): *L'estudi de les relacions entre periodisme i literatura per mitjà del comparativisme periodístico-literari*. (pg 123-150)

Davis, F. (1996): *La comunicación no verbal*. Alianza editorial.

Del Valle Gastaminza, F. (1993): *El Análisis Documental de la Fotografía*. Cuadernos de

documentación multimedia, ISSN-e 1575-9733, N°. (Artículo en línea). Recuperado el 20 de abril de 2018, de: <http://webs.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html#bio>

Dubois, Philippe (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.

Echevarría Llobart, B. (2012): *La entrevista periodística. Voz impresa*. Comunicación social, ediciones y publicaciones.Colección periodística, 51.

Fallaci, O. (1974): *Entrevista con la historia*. Noguer, Barcelona.

Fontcuberta, J. (1884): *Estética fotográfica: selección de textos*. Editorial Gusatvo Gili.

Fratini, E.; Quesada, M. (1994): *La entrevista. El arte y la ciencia*. Eudema: Imagen y Comunicación. Ediciones españolas.

Garín Llobart, F. V. (2004): *Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico en El retrato*. Madrid: Galaxia Gutemberg.

Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu. Buenos Aires.

González, G.D; Piancatelli, J. (2010): *La imagen fotográfica en la construcción de identidades étnicas indígenas. Una aproximación*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado el 02 de mayo de 2018, de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5737/ev.5737.pdf

Halperin, J. (1995): *La entrevista periodística. Intimidades de la conversación pública*. Paidós, Buenos Aires.

Hernández, L.G. (2017): *Periodismo literario. El arte de contar historias*. Comunicación social, ediciones y publicaciones, Salamanca.

Herrscher, R. (2012): *Periodismo narrativo. Como contar la realidad con las armas de la literatura*. Publicacios UB.

Labastie, F. (2015): *El fotógrafo como observador, actor y director en el retrato fotográfico*. Madrid. Recuperado el 05 de noviembre de 2017, de: <http://eprints.ucm.es/32984/>

Le Breton, D. (2016): *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Ediciones Siruela, S.A.
Mier Vega, L.J. y Carbonell, D. (1981): *Periodismo interpretativo: entrevistas con ocho escritores mexicanos*. Ediciones Trillas.

Macho Miguez, C. (2008): *La construcción de un personaje: de Alonso Quijano a Don Quijote*. Anales cervantinos, vol. XL, pp. 107-118.

Marin, L.(1978): *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*. Comunicación, Madrid.

Molinet Medina, X. (2016): *El retrato fotográfico como estrategia para la construcción de identidades visuales una investigación educativa basada en las artes visuales*. Recuperado el 05 de noviembre de 2017, de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=56114>

Moreno Vera, J.R (2011): *El retrato en el fondo de Arte de la región de Múrica: tipologías y enseñanza*. Universidad de Alicante. (Tesis en línea). Recuperado el 12 de febrero de 2018, de: <http://studylib.es/doc/7720896/el-retrato-en-el-fondo-de-arte-de-la-region-de-murcia>

Mosquera, G; Lotman, I. M; Brilliant, R; Berger, J; Ribalta, J et al. (2011): *Interfaces. Retrato y comunicación*. Colección PHEbBooks.

Munárriz Ortiz, J. (2004): *La fotografía como objeto. La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. (Tesis en línea). Recuperado el 08 de febrero de 2018, de: <http://eprints.ucm.es/1756/>

Munari, B. (1977): *Diseño y comunicación visual*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. (Documento en línea). Recuperado el 15 de mayo de 2018, de: https://ggili.com/media/catalog/product/9/7/9788425228667_inside.pdf

Palacios Rodríguez, J. (2016): *El género del retrato más allá de la captación de la identidad. Representaciones del rostro en la pintura contemporánea: antecedentes y contexto actual*. Universitat Politècnica de València. (Tesis en línea). Recuperado el 07 de noviembre de 2017, de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/62165>

Pizarro Cortes, C. (2008): *De la imagen a la letra. El documento visual en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Universidad Diego Portales, Santiago, Chile. (Artículo en línea). Recuperado el 21 de enero de 2018, de: http://revistalaboratorio.udp.cl/num0_2009_art4_pizarro/

Reis, C. (1995): *Comentario de textos: fundamentos teóricos y análisis literario*. Editorial Colegio de España.

Rodríguez de las Heras, A. (2009): *Metodología para el análisis de la fotografía histórica*. UNED. Espacio, tiempo y forma. Serie v, historia contemporánea. (Artículo en línea). Recuperado el 25 de marzo de 2018, de: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieV-2009-21-2010&dsID=Documento.pdf>

Rosendo Klecker, B. (2010): *El perfil periodístico. Claves para caracterizar personas en prensa*.

Santander, P. (2011): *Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso*. Escuela de Periodismo, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Recuperado el 25 de mayo de 2018, de: www.moebio.uchile.cl/41/santander.html

Scianna, F.; Ansón, A. (2009): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Sibila, P. (2008): *La intimidad como espectáculo* (1ª edición). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Recuperado el 22 de abril de 2018, de: <http://www.ub.edu/cdona/lletradedona/la-intimidad-como-espectaculo>

Simmel, G. (1976): *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*. Madrid, revista de Occidente.

Tornero Sanchís, J. (2016): *Simbologías Del Rostro Representado: Valores Simbólicos Del Rostro En El Arte Contemporáneo*. Universidad de Murcia. Recuperado el 22 de abril de 2018, de: <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/48179>

6.1. Webgrafía

Chait, J. (2016): Five Days That Shaped a Presidency. Barack Obama shares with Jonathan Chait a very early draft of his memoirs. New York Magazine. Recuperado de: <http://nymag.com/daily/intelligencer/2016/10/barack-obama-on-5-days-that-shaped-his-presidency.html?mid=twitter-share-di>

Colorado Nates, O. (2016): Fotografía, cultura e interpretación. Recuperado de: <https://oscarenfotos.com/2016/06/19/fotografia-cultura-e-interpretacion-claves-para-desentranar-los-misterios-de-la-imagen/>

Fernández, J. (2014): La cara, espejo del alma. La Vanguardia. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20140214/54401052684/la-cara-espejo-del-alma.html>

Laguna, C. (2015): Yoísmo, el ego como marca. El País. Recuperado de: <https://smoda.elpais.com/moda/yoismo-el-ego-como-marca/>

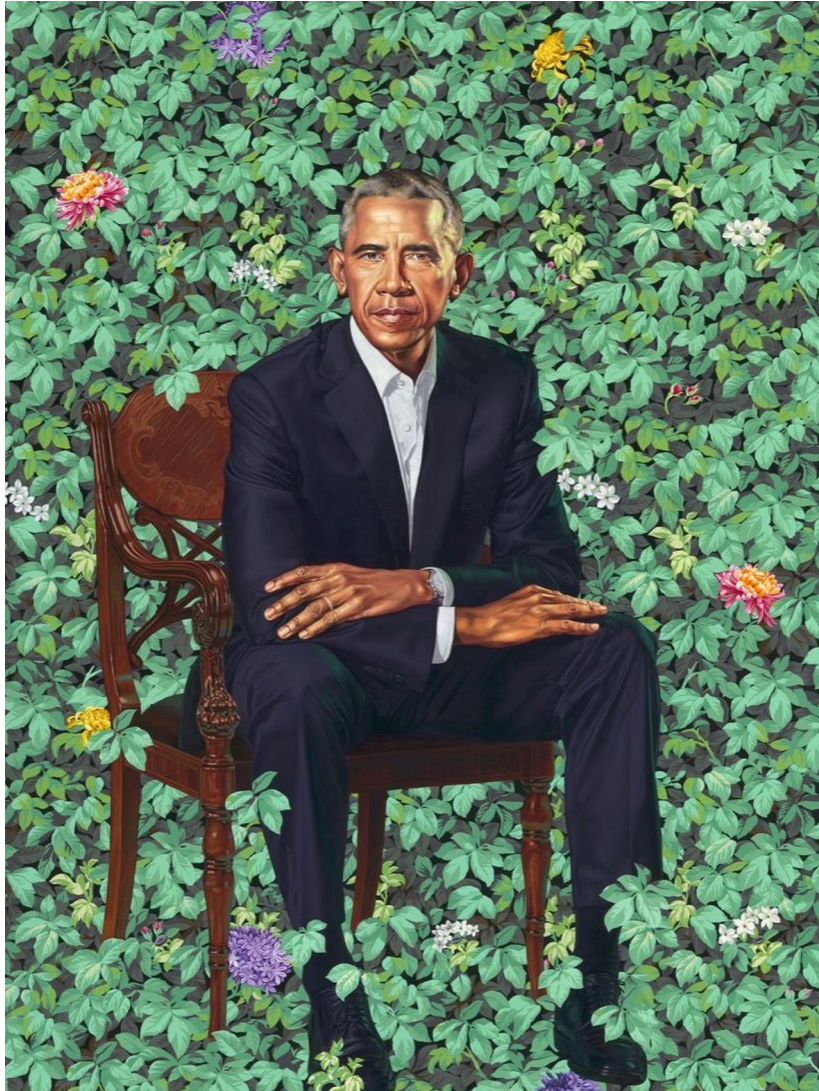
Montero, R. (2013): Doris Lessing, la escritora combativa. El País. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2013/11/18/eps/1384789527_914633.html

Riaño, P.H. (2013): Thomas Ruff traiciona a la fotografía. El Confidencial. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-09-17/thomas-ruff-traiciona-a-la-fotografia_29135/

Vidal, M. Cómo leer una fotografía. Recuperado de: <https://www.dzoom.org.es/como-leer-y-apreciar-una-fotografia/>

7. Anexos

- **Ilustración 1/5, muestra nº 1.** Retrato de Barack Obama por Kehinde Wiley. Fuente: www.elespanol.com



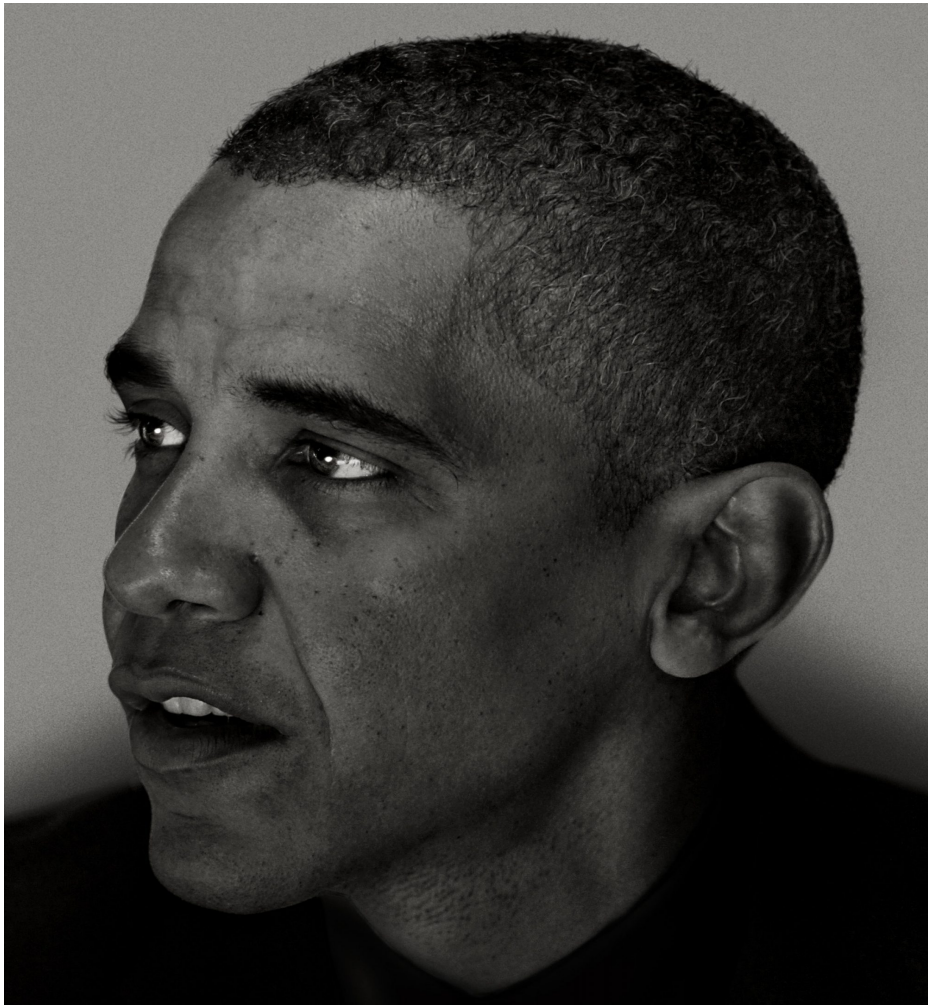
- **Ilustración 2/5, muestra nº 1.** Retrato de Barack Obama por Dan Winters. Fuente: Pinterest



- **Ilustración 3/5, muestra nº 1.** Retrato de Barack Obama por Shepard Fairey. Fuente: eldiario.es



- **Ilustración 4/5, muestra nº 1.** Retrato de Barack Obama por Nadav Kander. Fuente: página web oficial de Nadav Kander



- **Ilustración 5/5, muestra nº 1.** Retrato de Barack Obama por Pete Souza. Fuente: fineartamerica.com



- **Ilustración 1/5, muestra nº2.** Retrato de Silvio Berlusconi por Platon Antoniou.
Fuente: <https://shattenbereich.livejournal.com>



- **Ilustración 2/5, muestra nº2.** Retrato de Hugo Chavez por Platon Antoniou. Fuente: <https://shattenbereich.livejournal.com>



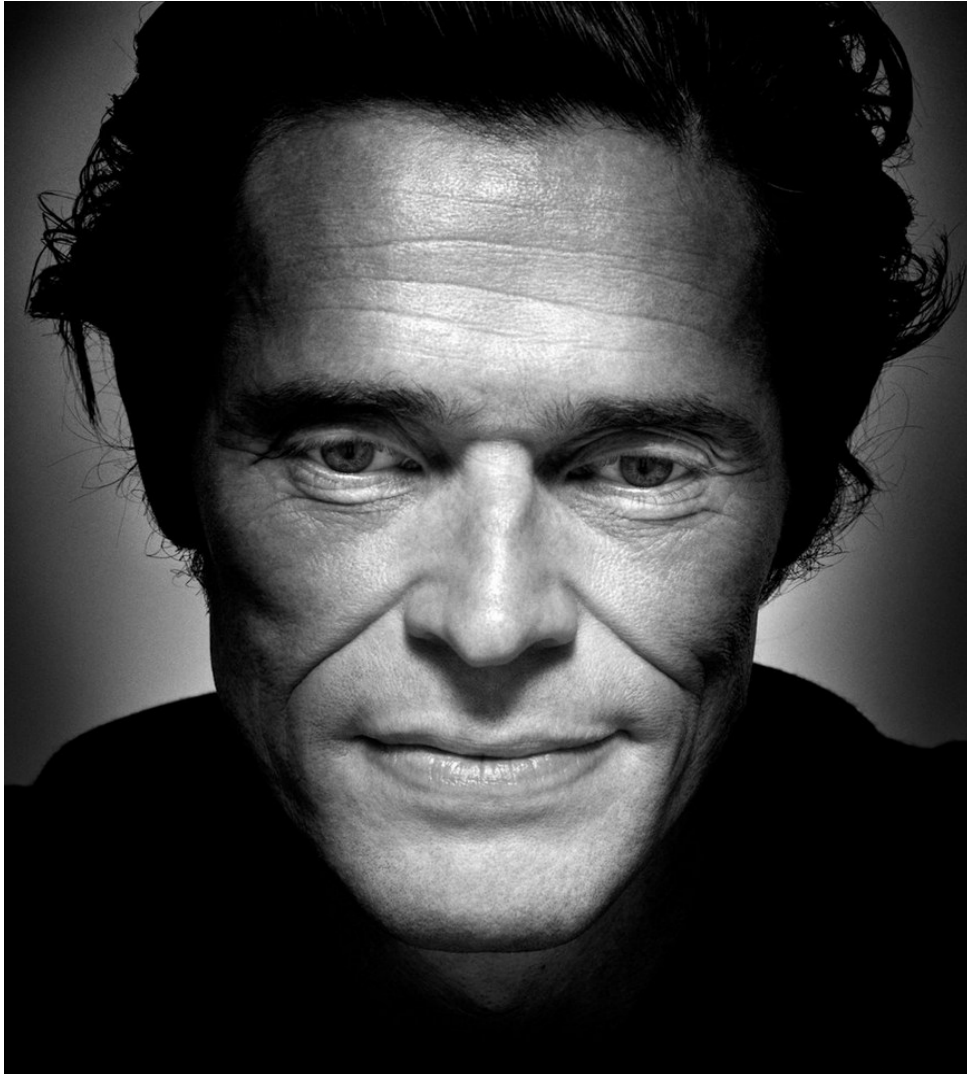
- **Ilustración 3/5, muestra nº2.** Retrato de Vladimir Putin por Platon Antoniou. Fuente: <https://shattenbereich.livejournal.com>



- **Ilustración 4/5, muestra nº2.** Retrato de Martin Scorsese por Platon Antoniou. Fuente: <https://shattenbereich.livejournal.com>



Ilustración 5/5, muestra nº2. Retrato de Willen Dafoe por Platon Antoniou. Fuente: <https://shattenbereich.livejournal.com>



Sri Lanka – El asco, Postales (2018), Martín Caparrós

Lo que vuelve una y otra vez es esa tarde en esa playa, junto a esa carretera, el sol, la belleza, el asco más extremo: eso es lo que vuelve. Me han preguntado tantas veces –los periodistas no solemos ser originales– cuál fue mi peor nota. En general no lo dicen agresivos; el lenguaje traiciona, pero quieren preguntarme cuál es la nota que más me costó, dolió, perturbó hacer. Y yo, aunque intento variar las respuestas, no soy original y vuelvo siempre a la misma, a algo que se parece a la verdad: aquella vez que fui a Ceylán, que algunos llaman Sri Lanka, para escribir sobre los turistas pedófilos o, dicho de otro modo, los hijo de mil putas que van allí para cogerse chicos de cinco, seis, diez años.

Fue difícil por muchas razones. Fue, primero, porque llegué a Colombo, la capital, un domingo sin el menor contacto y empecé a preguntarme, como siempre, qué coño estaba haciendo allí. Pero di unas vueltas, vi muchachos muy oscuros con camisas muy blancas jugando al cricket, vi una señora muy viejita –el cadáver de una señora muy viejita– ardiendo en una pira, vi cientos, miles de cuervos estridentes y, al final, encontré la manera de empezar a tirar de esa cuerda. Así que al otro día ya esta en una playa del sur de la isla, alojado en un hotel donde casi todos los huéspedes eran pedófilos en busca de chiquititos, y entonces las cosas empezaron a ser realmente difíciles. Fue difícil, y muchas noches estuve a punto de salir corriendo. Supongo que no lo hice por esa mezcla de orgullo y resignación que suele ser lo propio del cronista.

– ¿Así que todavía no conoces a Yohan? Ah, pero es maravilloso. Maravilloso. Tal vez, si me da un ataque de bondad, mañana te lo paso, y vas a ver.

Me dijo aquella vez un señor que se llamaba Bert, ciudadano modelo alemán, optómetra, un padre de familia que solo una o dos veces por año venía a fornicarse algún niño cingalés. Para que aquel escombros me hablara y me contara yo había tenido que pasarme varios días con ellos, compartir sus charlas y sus risas, sus referencias pegajosas, sus fantasmas. Había tenido incluso que buscar un gigoló de chicos, decirle que quería sus servicios, seguirlo hasta su casa entre bananos. Y había pasado, después, por una de las escenas más desoladoras, cuando un chico de ocho en una playa me invitó a conocer a su mamá en una choza de palma allí nomás y la madre, muy educada muy amable, después de un té y un rato de charla, me dijo que por qué no me iba con su hijito a la otra pieza.

–Una o dos horas, o más, lo que usted quiera. Usted le gusta, y si se queda contento después puede regalarnos algo para la Navidad.

Pero lo peor fue algo tan peor que ni siquiera lo aguantaba más, así que alquilé una moto y me fui a dar vueltas, tomar aire. Manejaba por una carretera espléndida: de un lado los campos de arroz que me gustan como nada; del otro, playas largas y blancas desiertas.

La belleza atronaba, y los vi casi sin registrarlos: tres chicos de ocho o diez que jugaban con las olas; seguí andando. Yo tenía mi cámara y un problema: era muy difícil hacer fotos para acompañar al costado de la ruta y, sin que me vieran, empecé a registrarlos.

Los chicos, desnudos, jugaban, retozaban, cabriolaban; se reían, se tiraban agua, porreaban en la arena. Las fotos eran lánguidas, bonitas. No me di cuenta cuándo empezaron a abrazarse, a intentar poses raras que, supongo, podían sonarles sexies; durante un minuto más, o dos, seguí haciendo esas fotos: de pronto, parecían la ilustración perfecta para el tema. Hasta que entendí que los chicos me habían visto y lo hacían para mí: que ponían en escena un show para mí, su sexualidad chiquita para mí, pornografía para mí. Yo era, en ese momento, de verdad, un consumidor de su sexo, pornógrafo de ellos –y, en ese momento, tuve un asco como creo que nunca había tenido. Es duro tener asco de uno mismo. Me subí a la moto, manejé un rato largo, no se iba. Todavía.