

Delincuencia, obxectividade, fotografía, pé de foto, Pacheco

VÍTOR VAQUEIRO

A sociedade contemporánea caracterízase —entre outros diferentes riscos— por unha extraordinaria abundancia de imaxes fabricadas. Empregando a propia terminoloxía dos reitores ideolóxicos, poderíamos dicir que a fotografía, no contexto actual, está sobre-dimensionada. As fotografías, ou se preferimos, as imaxes tecnolóxicas, ateigan todo o espazo. Unha fotografía pode servir a aspectos tan desemeillantes como o de engaiolamento e convencemento da necesidade dunhas vacacións en mares paradisíacos, da ilustración precisa dunha determinada técnica cirúrxica, do microcosmos que latexa nos ollos de facetas dun insecto, da información fornecida por unha organización non governamental sobre a fame no mundo, das consecuencias celobres dun asasinato, un atentado ou un accidente, da actuación dun flash estroboscópico ou da resplandecente fermosura dunha raíña da beleza, por apontar soamente uns poucos casos. Alén da súa temática, as fotografías inzan o noso campo visual nos máis variados suportes: xornais, valados publicitarios, capas de libros ou embrullos de alimentos son exemplos onde asentán este tipo de representacións. Esta saturación de imaxes, xunto coa súa polivalencia, supón, por unha banda, a constatación do seu papel esencial nunha sociedade que resultaría irrecoñecíbel, e radicalmente diferente, sen a presenza de fotografías. Por outra, e como consecuencia da devandita saturación, leva a verificar a dificultade da indispensábel crítica das imaxes técnicas e do papel que xogan.

Unha das arestas —e, dende logo, non das menos importantes— deste poliedro fotográfico é a que corresponde ao apartado da fotografía na imprensa. Os medios de comunicación, en xeral, e a fotografía que neles se insire, en particular, desenvolven un mecanismo que pouco ten a ver coa pretendida inocencia e neutralidade que proclaman. No caso concreto da fotografía, a falsa consideración do seu carácter “obxectivo”, de *Pencil of Nature*, do que falaba Fox Talbot, permite considerala como un elemento central no desenvolvemento dun proceso que se pode definir como de construción da realidade, de deseño social en función de determinados criterios, con exclusión de outros.

Neste proceso, a fotografía, sinaladamente a fotografía na imprensa, coadxuva, de maneira decisiva, coa escrita no erguemento de dita construción.

A transición que conduce dende que un determinado evento acontece até que ese feito vén reflectido en forma de fotografía nas páxinas dunha publicación, desvenda, inmediateamente, un proceso de socialización, de posta en común, e, como consecuencia, manifesta unha primeira materia a considerar: o carácter público da fotografía na imprensa. Este carácter público e, por tanto, a posibilidade da imaxe ser posta perante dos ollos de milleiros de espectadores, condicionará todo o percurso que se desenvolve até o instante de publicación das fotos. A súa incidencia sobre a forma de analizar a realidade por parte do público lector fai que sexa preciso, por parte de quen controla os fios do Poder, definir con grande precisión o que se poderían chamar, utilizando unha nomenclatura cartierbressoniana, dous “momentos decisivos”. O primeiro refírese á decisión mediante a cal un “feito” muda a “acontecemento” ou, dito noutras palabras, a decisión de escolmar, de entre o amplo conxunto de “feitos” que constitúen a materia social, cales deles merecen a cualificación de acontecementos. O segundo, cales destes chamados acontecementos son merecentes do complemento fotográfico. Desta dupla secuencia derívase que o funcionamento da fotografía é semellante ao dunha alavanca social, institucionalmente lexitimadora dunha determinada realidade.

Naturalmente, en todo este proceso non podemos esquecer o feito de que, á hora da concreción da fotografía ou da noticia nas páxinas dun xornal, tende a se producir unha identificación entre a devandita noticia e o interese, a inclinación ou as arelas de quen realiza a fotografía e de quen decide a súa inserción nesta ou nestoutra páxina, neste ou nestrouro formato e con este ou aquel pé de foto, escollas, todas elas, que, ao cabo e ao resto, será a ideoloxía a encargada de condicionar e encanlear, aínda que se tente facer pasar o produto resultante como o relato ou a plasmación de feitos obxectivos, considerando a proposta de

Vítor Vaqueiro. Fotógrafo e escritor. É un dos fundadores do Centro de Estudos Fotográficos e da Fotobienal de Vigo. Autor dos libros de fotografía *Galicia e Rituais*. Entre os lugares nos que espuxo a súa obra cómpre sinalar Vigo, Santiago, Braga, Lisboa, Córdoba e Madrid. Seleccionado para o proxecto 'Cuatro Direcciones. Fotografía contemporánea española (1970-1990)'. Autor, así mesmo de libros de poesía e narrativa, áchase en posesión do Premio Esquí de Poesía e do Premio da Crítica Española.

asimilar a imaxe ao documento notarial, a acta. Por iso non se debe ter medo ao afirmar que toda mensaxe fotográfica se caracteriza por unha retórica tendenciosa¹. No caso concreto da fotografía destinada á imprenta, débese engadir o feito de que o fotógrafo actúa condicionado polo feito de que só as imaxes que non presupoñan enfrontamento coa liña ideolóxica do medio para o que traballa teñen posibilidade de ser publicadas. É así como, de vagar, vaise abrindo camiño un tipo de imaxe que sexa quen de mudar o anecdótico en abraiante² e, reciprocamente, o abraiante en anecdótico, en consonancia coa dupla dinámica —que o Poder manexa con absoluta habelencia— de someter á categoría de complexidade o que, en xeral, resulta unha evidencia e presentar como evidencia aquilo que, comunmente, mostra uns claros perfís de complexidade.

Este “enfocamento” —se se permite o símil fotográfico— que identifica a fotografía co documento e a acta, ten a ver cos puntos de vista dos instantes xerminais da fotografía, das datas nas que a exploración do mundo e a re-descuberta, mediante a acción fotográfica, de novas terras viña case inexorabelmente condicionada pola presentación do “documento” que a luz impresionara sobre un papel sensíbel. Cando, en 1849, Maxime du Camp e o seu amigo Flaubert viaxan a Exipto, o escritor recolle e redacta notas para o futuro romance *Salammbo*, mentres o seu compañeiro obtén fotografías coas que, asegura, desexa “conseguir imaxes que [lle] permitisen reconstrucións exactas”³ (son eu quen subliña). Coa mesma filosofía, antes, en 1842, Noël Marie Leberours, publicara os cento catorce gravados que constituían as *Excursións daguerrianas: as cidades e os monumentos máis notábeis do mundo*. Posteriormente, a humanidade terá a fortuna de coñecer o documento impagábel do viaxeiro E. V. Gonzenbach —un dos máis grandes coñecedores do mundo oriental, en palabras de Hermann Hesse— que parte de Venecia o día 17 de novembro de 1887, a bordo do vapor *Mongolia*, para levar a cabo unha viaxe polo Nilo, que demora ao longo de catro meses, até o 23 de abril do seguinte ano. Diversas pasaxes da narración de Gonzenbach —que, naturalmente, leva o seu propio equipo foto-

gráfico— resultan fondamente esclarecedoras, revelándonos o interese do autor —e, como consecuencia, do momento— na captación da totalidade que ao seu redor se mostra. Por eles coñecemos que o viaxeiro consegue un magnífico exemplar de voitre nubio, ao que fotografa pendurado da pértiga dun toldo. Realiza, tamén, o retrato dun cantor ambulante, acompañado da súa harpa e o seu asno, que se deixa fotografar con total indiferencia, así como un grupo de militares de baixa graduación. O seu relato outórganos, ademais, unha idea complementaria: as posibles actitudes que os humanos chegan a apresentar perante o aparello fotográfico: no Bazar de Xirxe, a xente recúa arpepiada diante da cámara de placas que o noso protagonista leva; a unha bela rapariga, cuberta de farrapos, ten que lle dar unhas



¹ A. Sekula. “Sobre a invención do significado da fotografía”, en ‘Territorios da fotografía’, *Grial* 139, Galaxia, Vigo, 1998, pp. 454-474, p. 456 (“On the Invention of Photographic Meaning”, en *Photography in Print*, Vicky Goldberg (ed.) Simon & Schuster, Nova York, 1981).

² Margarita Ledo. *Documentalismo fotográfico contemporáneo*, Xerais, Vigo, 1995, p. 57.

³ A. Rouillé. “La exploración fotográfica del mundo en el siglo XIX”, en Lemagny, J.-C. & Rouillé, A., *Historia de la fotografía*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, p. 54.

moedas para conseguir que fique perante a cámara; a outra, nubia, é preciso retela collida da man, tarefa da que se fai cargo unha acompañante feminina de Gonzenbach. O viaxeiro, que transita —como o fixera Fenton na guerra de Crimea— co seu laboratorio ambulante, ocúpase, en noites delongadas, de revelar el propio os seus negativos, que, como se expón, abranxen campos variados e non só o característico dos exploradores daqueles anos, consistente en fotografaren a monumentalidade. No seu percurso atopa a M. Jules Baillet, da misión francesa, encargado de traballos de arqueoloxía, que leva, entre os elementos de traballo, unha cámara fotográfica⁴. Gonzenbach actúa coa devoción e a fidelidade dos pioneiros, testemuñando, coas imaxes obtidas, que “el estivera alí”.

Esta asignación á fotografía de empresa testemuñal, de documento-verité, de proba irrefutábel de presenzas ou ausencias, vese radicalizada polo embrullo de obxectividade que se lle asigna —de maneira contraditoria non obstante— na xeira histórica da que estamos a tratar e que o devalo do tempo foi —felizmente— rillando, aínda que non facendo desaparecer na súa totalidade. A obtención dunha fotografía leva aparelhada un inmenso gravame de subxectividade: escolla de distancia focal, tipo de película, velocidade de obturación, diafragma e, xa que logo, profundidade de campo, punto de vista, encadramento, soporte, temática e outros moitos factores. Mesmo esta liberdade de escolla de parámetros técnicos á que nos referimos, fica limitada polas “categorías da cámara” e polo programa á cal esta obedece e en función do cal esta traballa. Noutras palabras: a cámara fai o que quere o fotógrafo, e o fotógrafo debe querer o que pode facer a cámara⁵. Sen embargo, todo este conxunto de subxectividades acoguladas non evita que a lente que permite o enfocamento se siga a nomear baixo o nome falsario de “obxectivo”.

A insistencia na obxectividade que supostamente o aparello fotográfico é quen de outorgar, volta a se pór de manifesto cando se afirma que unha fotografía procura o coñecemento dos feitos, cando semella obvio que o que se mostra diante dos nosos ollos é só unha parte, nin sequera dos feitos, senón da *representación* dos mesmos, pois cómpre subliñar que os “feitos” non aparecen nunha fotografía e que “a natureza que fala á cámara non é a mesma que fala ao ollo”⁶. As motivacións de quen tirou a imaxe, as circunstancias que arrodearon a tomada, os rúidos ou o silencio que existía en volta súa, o arrecendo, os amores, as xenreiras, as sensacións táctiles, a calor ou a friaxe que concorrían naquel momento —simultaneamente de morte e inmorredoiro que acompaña toda fotografía— non forman parte do proceso fotoquímico de impresión dunha superficie sensible. Dunha maneira radical teno sinalado Vilém

Flusser, ao afirmar que só é real a fotografía. Non resulta doado acoutar a multiple diversificación da contorna nunha imaxe e é por iso polo que resulta difícil poñer límites ás formas de representar a realidade⁷. Diciao con claridade Fidel Castro, ao expoñer que non deitaba o mesmo resultado o feito de que un fotógrafo se fixase na pintura esfarelada das paredes da Habana, ou no sofisticado sistema cubano de atención sanitaria. A fotografía é unha convención, un sistema de representación artificial que mostra, dunha maneira determinada, a realidade social e que, consecuentemente, empurra a interpretar, dunha maneira tamén determinada, a devandita realidade. Non enténdelo así supón, inevitabelmente, establecer a confusión entre a cousa e a súa representación⁸, ideas conceptualmente diferentes, como ben ten mostrado na práctica Kosuth coa súa triple e coñecida imaxe da cadeira, na que se representa, simultaneamente, contra un fondo plano, unha cadeira, a fotografía desa mesma cadeira e, ao seu carón, ampliada, unha reprodución da definición do vocábulo “cadeira” fotografada dun dicionario⁹. A fotografía, en definitiva, condiciona a interpretación da realidade que ela, dunha maneira “inocente”, “obxectiva” e “neutral” semella propor. Esta idea ten sido explicitada por Christian Caujolle, ao enunciar que a inserción da imaxe fotográfica na imprenta leva implícita a idea de afortalar un principio de realidade do que se acredita que a fotografía está en posesión. A consecuencia deste principio é a indución dunha lectura inxenua e inocente da fotografía¹⁰.

Continuándonos a reflexión sobre o caso concreto da fotografía de prensa existe, entón, a tentación —a intención— de apresentar unha fotografía como algo “complementario” ao texto: un elemento que é quen de desvendar o que o texto non pode dicir, que axuda a suavizar a incapacidade da palabra, que debe actuar como arma de convencemento sobre lectores e fruidores da imaxe. No máis profundo destes pesupostos ao redor da obxectividade subxace a idea de plasmación gráfica da verdade. Segundo esta noción, unha fotografía vén sendo algo que inexorablemente aconteceu, nas circunstancias e cos adobíos que a imaxe sinala. A fotografía áchase así vencellada á idea de verdade e non é quen de agochar a súa intención demostrativa: algo aconteceu e eu/el/ela estaba alí: a fotografía actúa como foto-atestado, como foto-proba. Reciprocamente, acontece que unha fotografía, como se ten sinalado, mostra só aquilo que se acha ás vistas e entón, a lectura da fotografía vén condicionada polo texto adxacente a ela. Así, será o texto quen dirixa o entendemento, a análise da imaxe, no sentido ditado polo armazón directivo do xornal. Desta maneira, a fotografía contribúe a vali-

dar a veracidade do texto e este, á súa vez, axuda a corroborar o sentido da imaxe, establecéndose unha dialéctica cómplice entre texto e imaxe.

O dito até acá tenciona situar —e utilizar— unha fotografía publicada na prensa. O mércores 28 de maio de 1924, *El Pueblo Gallego* publica na súa primeira plana unha foto asinada por Pacheco que induce unha reflexión que ten a ver con aspectos como a verosimilitude da fotografía e, consecuentemente, coas relacións existentes entre a fotografía e a palabra, entre a escrita e a imaxe, en definitiva, entre a fotografía e o pé de foto. Penso que arriscamos pouco se afirmamos que o seu autor non debeu reflectir no produto —globalmente considerado— que chegaría aos ollos das persoas que naquela data pousaron os ollos sobre a foto. Mais, sen embargo, esa fotografía estaba a suscitar, probabelmente sen que o propio Pacheco se decatase da súa importancia, un debate que atinxía o confronto entre fotografía e verdade.

Na fotografía —un retrato de busto situada no entorno habitual dun estudio fotográfico— pódese enxergar un home aínda novo —por baixo da trintena— vestindo uniforme militar. A súa ollada, apracíbel, non se dirixe cara ao obxectivo. No gorro, lixeiramente ladeado, vense as insignias correspondentes á arma na que milita e a súa gravata áchase correctamente anoada, tal vez cinxida de máis, se vulgarmos as rugas presentes no colaríño da camisa. Do ombro dereito parte un correamo e na lapela esquerda sitúase un broche.

A imaxe que se comenta podería facer pensar —lembramos que se vive no ano 1924, cando se está a piques de comezar a “pacificación” de Marrocos— nun mozo que vén de levar a cabo unha acción meritoria no campo militar —o que lle valeu un ascenso na súa carreira— ou que vén de caer en acto de combate. Sen embargo, se desprazarmos a ollada, primeiro cara á banda superior da fotografía e logo até a inferior, leremos dous textos. No superior enxergamos catro palabras en caracteres versais, que nos resitúan na verdadeira realidade: “Figuras de la delincuencia”. O pé de foto completa a información: “El estafador que ha sido detenido en San Sebastián y que vistiendo el uniforme militar, timó en Santiago a un joyero 9.000 pesetas”. Dende este instante, a nosa consideración do cidadán fotografado mudará inexorablemente. Fotograficamente falando, é imposíbel disterar a diferenza entre o caloteiro e o “calotado”. Sen embargo o pé de foto remata por definir con claridade que o delincuente é o Outro, o que se acha —como os *communards* de 1871, aos que a súa afección a se deixaren fotografar, levou á tumba— á outra beira da barricada. Gisèle Freund salienta este aspecto con gran precisión, ao subliñar que os homes de Thiers recoñeceron, detiveron e fusilaron



Anónimo. *Comuneiros*, 1871



Anónimo. Detencións policiais durante o movemento estudiantil

⁴ E. V. Gonzenbach. *Viaje por el Nilo*, Laertes, Barcelona, 1982, pp. 67, 78, 82-83, 117, 132, 152, 159, 207.

⁵ Vilém Flusser. *Una filosofía de la fotografía*. Síntesis, Madrid, 2001, p. 35.

⁶ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982 (1.ª ed. 1973), p. 48.

⁷ Pepe Baeza. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 45.

⁸ Margarita Ledo. *Documentalismo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 25.

⁹ Philippe Dubois. “La fotografía y el arte contemporáneo”, en J.-C. Lemagny, e A. Rouillé, *Historia de la fotografía*, Martínez Roca, Barcelona, 1988, pp. 231-253.

¹⁰ Christian Caujolle. “A fotografía na prensa”, en ‘Territorios da fotografía’, *Grial* 139, Galaxia, Vigo, 1998, pp. 495-501.

os participantes a través da pescuda fotográfica e que “ce fut la première fois dans l’histoire que la photographie servit d’indicateur de police”¹¹. Non foi un caso illado: o xeneral Arriaga, que mandaba as tropas no serán-noite do 2 de outubro de 1968, data na que se produciu a matanza na Praza de Tlatelolco, dá conta que, nos días que precederon e sucederon á masacre, “con las fotos de los periódicos agarramos a mucha gente”¹².

Cunha nidia transparencia a imaxe de Pacheco e do soldado apócrifo confirmanos un feito que calquera persoa que fotografase ou gozase perante da contemplación de fotografías debería saber: unha foto non comunica nada, non informa de nada, agás do que mostra na súa superficie —aí só se mostra un soldado que, aínda por enriba, é “artificial”—. Este precepto, a miúdo esquecido por fotógrafos e fruidores de fotografías, establece que unha fotografía non pode expresar causas nin efectos, relacións de contido nin sentido, porque unha imaxe é un instante acoutado no tempo e no espazo, do que non coñecemos os momentos limiares, nin os que o sucederán. Tampouco non sabemos o que se acha alén dos límites topográficos que o rectángulo no que se desenvolve a “acción” está a delimitar. Esta foto, como tantas outras, pon, máis unha vez, de manifesto a suprema falacia, repetida unha e outra vez por cronistas mediocres, de que unha imaxe vale máis que mil palabras¹³. Sería máis certo envorcar o argumento, ao xeito de Bergamín, e enunciarmos que unha palabra vale máis que mil imaxes, ou esnaquízalo, da maneira que o fai Duane Michals cando afirma que ás veces unha fotografía val máis que mil palabras, “aínda que case sempre esas mil palabras son mentira”¹⁴. Na fotografía da que estamos a falar non hai nada que mostre a natureza estafadora, caloteira, do seu protagonista. Para quen olla as fotografías de maneira inxenua, as fotografías son, non unha representación —convencional, como calquera representación da realidade— senón un duplicado do mundo, e, no límite, o propio mundo: real como unha fotografía, escoitamos ás veces dicir. Para quen olla desta maneira a realidade, o universo da fotografía cadra exactamente, ponto por punto, co universo exterior, real. Mais para un executante non inxenuo, como Duane Michals, as cousas non cursan desta maneira e, así, o propio Michals ten sinalado que hai moitas cousas que nunha fotografía non é posíbel ver e, por tanto, a el cómprelle construír unidades visuais compostas por texto e fotografía.

A historia da fotografía está ateigada de mostras do *falso, mais cribel* e do *cribel, mais falso*. É xa un lugar común o que sinala que Weegee que —dado que posuía no seu propio coche unha emisora de

radio, o cal lle permitía chegar mesmo antes que a policía ao lugar do crime, ou do sinistro¹⁵; curiosamente, esta actitude garda certa semellanza con Jaime Pacheco¹⁶— mudaba ás veces a escena, para axeitala ao seu gosto ou aos seus desexos fotográficos. Ou que Joe Rosenthal, cando leva a cabo a tantas veces reproducida imaxe dos marines norteamericanos na illa de Iwo Jima, fai en realidade unha segunda toma, que a sorte lle forneceu, posto que as autoridades militares consideraron que a primeira colocación da enseña —efectuada antes, con Rosenthal ausente do *lugar dos feitos*— non revestía magnificencia abonda, dende o punto de vista castrense, xa que a bandeira resultaba moi pequena. Foi a repetición, cunha bandeira de superior envergadura, o que posibilitou a obtención da fotografía e o posterior Pulitzer para Rosenthal. Anthony Aziz ten referido que nun dos seus primeiros traballos —antes de comezar a colaboración con Samuel Cucher que aínda dura hoxe— os personaxes fotografados, que se teñen por membros do consello de administración de grandes corporacións son, en realidade, actores¹⁷. Máis perto de nós, aínda que na mesma liña, é significativo o que acontece cando se produce, na década dos noventa, un grave accidente dun autobús no alto das Estivadas, na veciñanza de Verín. Testemuñas presenciais dan conta de como os fotógrafos que cobren a información moven certos elementos para obter “mellores” tomas dos cadáveres. Probabelmente, os reporteiros que realizaban as fotografías descoñecían que, máis dun século antes, Felice Beato, ao fotografar, en 1860, a caída dos fortes de Taku, en China, conseguía fotografías diferentes unhas das outras empregando os mesmos mortos, os cales desprazaba dun lugar a outro cos seus cans *coolies*¹⁸. Permítaseme rematar esta excursión sobre o calote inherente ao medio fotográfico lembrando un relato referido por Emilio Canda na década dos anos vinte do século pasado. Na cidade de Nova York, un home namórase entolecidamente dunha muller ao ollar o retrato dela pendurado nunha galería. Decidido a coñecela primeiro, para despois conquistala, comeza a procura. Os seus esforzos atinxen ao cabo o obxectivo prefixado. Porén, é tan radical a desemeianza entre a realidade e a representación da mesma que o home —afundido perante a visión da que coidaba muller de beleza perfectísima— decide por fin á súa vida¹⁹.

Non estará de máis lembrar acá que, en 1876, Cesare Lombroso publicou un libro, famoso no pensamento reaccionario, que titulou *L’Uomo delinquente*, resumo dos seus traballos. Partindo de métodos supostamente estatísticos, levou a cabo a análise de diversas medidas antropométricas de cráneos, así como de características faciais de catro mil criminosos encarcerados. Sumando estes datos con outras peculiaridades, como o estudo de individuos esquerdeiros, o emprego do argot, a tatuaxe ou a análise da intelixencia, Lombroso procuraba fixar

algo semellante ao retrato-robot do criminoso. Ben é certo que o propio autor admitía que un sesenta por cento dos criminosos non posuían os signos delatores que o seu estudo tentaba xeneralizar²⁰. A fotografía que comentamos de Jaime Pacheco confirma, de maneira concluínte, por unha banda, que —no que se refire á fotografía policial— unha gran parte do carácter sospeitoso do fotografado débese a que o propio dispositivo é acusador, da mesma maneira que calquera criminal fotografado nunha apracibel contorna do fogar muda nunha figura respectábel e, por outra, que é a palabra, a linguaxe, quer dicir, o pé de foto, o responsábel último de clarrexar esa imaxe fotográfica que até hai pouco semellaba insuperábel no seu poder descritivo²¹, aparecendo a palabra como directriz da lectura. Diversos autores teñen reflectido neste problema e subliñado os atrancos que xorden ao se tentar establecer unha tradución das imaxes. Co afastamento que chegan a fornecer catro séculos, postulaba Shakespeare: “¡Non existe arte que poida descifrar o sentido da alma nas liñas do rostro!”²² Outras formulacións, referidas especificamente á fotografía, serían as de Barthes: “A Foto só sabe dicir aquilo que dá a ver”²³, as de Caujolle: “Unha fotografía non di nada concreto a non ser que en efecto é unha fotografía e que foi realizada por alguén que estaba presente nun lugar e nun momento dado”, as de Sontag: [os moralistas esixen a unha fotografía] “algo que ningunha fotografía pode facer xamais: falar”²⁴ e, finalmente, facendo de novo fincapé na necesidade da palabra, as de Berger: “A fotografía, irrefutábel en canto evidencia, mais feble no significado, adquire significación mediante as palabras”²⁵.

Os parágrafos precedentes —xerados por unha imaxe concreta, aínda que moitas outras admitirían articular un razoamento semellante— permítennos, aliás, levar a cabo dúas consideracións: a primeira, que, dado o carácter connotativo da imaxe, o fruidor de fotografías pode asignarlle, en razón das súas específicas vivencias e subxectividade, atributos ou significados que se achan ausentes dela²⁶, así como ignorar outros que a imaxe contén implicitamente. A segunda é a constatación do feito de que quen realiza a fotografía e quen a contempla están en sistemas de coordenadas espazo-temporais diferentes, o cal leva aparelado que, a “leitura” que cada un deles faga sexa tamén diferente, xa que, “só o contexto dá información” e o contexto, ou contextos, son, polo menos, dous: o que encadra a quen tomou a foto e no que se acha inserido aquel que a observa. Percorrendo a mesma idea, aínda se podería dar un xiro máis de porca e lembrar a Frank Zappa: “Remember, Information is not knowledge” ■



Joe Rosenthal, *Iwo Jima*, 1945



Felice Beato, *A toma de Fort Taku*. China, 1860

¹¹ Gisèle Freund. *Photographie et société*. du Seuil, París, 1974, p. 104. Hai tradución española: *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

¹² Enrique Metinides. “La Guardia”, en *Luna Córnea* 12, maio-agosto 1997, pp. 89-93, Centro de la Imagen, México, CNCA.

¹³ Carlos Gabetta. “Terceiro mundo, ese estereotipo”, en *Falso pero crible. A metamorfose mediática*. Encontro na Universidade de Verán 93, Edicións Lea, Santiago de Compostela, A Coruña, 1995, p. 64.

¹⁴ Rosa Olivares. “El fotógrafo al que le gustaba escribir historias”. Entrevista con Duane Michals, en *Exit* 0, Madrid, 2000, pp. 60-73.

¹⁵ David Hopkins. “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, en *Exit* 1, Madrid, 2000, pp. 50-63.

¹⁶ Na segunda década do século pasado, *El Pueblo Gallego* sinalaba, referíndose a Jaime Pacheco, que se trataba de “Nuestro activo reporter gráfico. El “as” del objetivo. Pisa las informaciones a sus compañeros. No se le escapa un suceso. Aparece antes que los guardias en la casa del crimen”. *El Pueblo Gallego*, 8-II-1925, p. 10.

¹⁷ V. Vaqueiro. “Entrevista a Anthony Aziz e Samuel Cucher”, en *Grial* 139, “Territorios da Fotografía”, 1998, pp. 513-527.

¹⁸ André Rouillé. “La exploración fotográfica del mundo en el siglo XIX”, en Lemagny, J-C & Rouillé, A., *Historia de la fotografía*, Martínez Roca, Barcelona, 1988.

¹⁹ E. C. H. “La mujer y la fotografía”, en *Vida Gallega* 410, 20-IV-1929.

²⁰ Michel Frizot “Body of evidence”, en Frizot, Michel (ed.) *A New History of Photography*, Köln, Könemann, 1998, pp. 265-7.

²¹ Francisco Javier San Martín. “Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX”, en *Exit* 1, Madrid, Olivares y Asociados, 2000, p. 22.

²² William Shakespeare. “La tragedia de Macbeth”, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1982, tomo VIII, p. 152.

²³ Roland Barthes. *A cámara clara*, Lisboa, Edições 70, p. 140.

²⁴ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Sudamericana, Buenos Aires, 1980, p. 119.

²⁵ John Berger e Jean Mohr. *Otra manera de contar*. Mestizo, Murcia, 1997, p. 92.

²⁶ G. Tuchman. *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 202.