

El silencio y la narración fotográfica

José Luis Terrón Blanco

Universitat Autònoma de Barcelona / InCom-UAB

JoseLuis.Terron@uab.cat

Date received: 30-06-2021

Date of acceptance: 23-07-2021

Date published: 22-12-2021

PALABRAS CLAVE: SILENCIO | FOTOGRAFÍA | SIGNIFICACIÓN | NARRACIÓN

KEYWORDS: SILENCE | PHOTOGRAPHY | SIGNIFICANCE | NARRATION

RESUMEN

El presente escrito es un ensayo cuyo objeto de estudio es el silencio en la narración fotográfica. Para su realización hemos revisado textos que hablan de él, pero dada su escasez, hemos tenido que apoyarnos en otros que tratan sobre la imagen. Comenzamos caracterizando al silencio en cuanto elemento de la fotografía y distinguimos entre silenciamiento, silenciado/silenciada y silencio. Este último puede aparecer como fotografías que nos reclaman silencio, las fotografías capaces de irradiar quietud y calma y que asimilamos a silencio, las fotografías que usan metáforas para representar el silencio y, por último, las fotografías que incorporan silencios. Subrayamos que el silencio es capaz de significar y que su sentido se da en la contextualización y en el uso. Un silencio que puede informar y no sólo ser un elemento expresivo. Para desarrollar estas ideas analizamos varias fotografías y deparamos en sus posibles silencios, que son, en tanto que se interrelacionan con otros elementos de la imagen conformando una unidad, la propia fotografía. Para este análisis y debido a la ausencia de textos que lo hagan específicamente sobre este objeto de estudio, usamos por analogía la pintura china clásica. El texto debe de leerse como una aproximación a un objeto de estudio que a día de hoy ha merecido poca atención.

Para Félix, al que tanto le gusta mirar

ABSTRACT

This article is an essay whose object of study is silence in photographic narration. For this purpose, I have reviewed texts in which it is discussed, but given their scarcity, I have had to rely on others that deal with image. I begin by characterizing silence as an element of photography and distinguish between silencing, silenced [event] / silenced [image] and silence. The latter may appear as photographs that demand silence from us, photographs capable of radiating stillness and calm and that we assimilate in silence, photographs that use metaphors to represent silence and, finally, photographs that incorporate silences. I emphasize that silence is capable of meaning and that its meaning occurs in contextualization and use. A silence that can inform and not only be an expressive element. To develop these ideas, I analyse various photographs and look at their possible silences, which, insofar as they are interrelated with other elements of the image, form a unit: the photograph itself. For this analysis and due to the absence of texts that specifically focus on this object of study, I use classical Chinese painting by analogy. The text should be read as an approach to an object of study that to this day has received little attention.

A modo de introducción

En 1992 defendimos una tesis sobre el silencio en el lenguaje radiofónico. Desde la teoría se había establecido que el lenguaje radiofónico estaba compuesto por palabras, músicas, ruidos y silencios, los cuatro con capacidad de significación. Pero, de los cuatro, el silencio nunca había sido estudiado en profundidad. A una de las conclusiones que llegamos en dicha tesis fue que el silencio *total* no existe. ¿A qué me refería con silencio total? A que los límites de nuestra percepción (como individuos y como especie) nos hacía suponer que existía el silencio donde en realidad no lo había. Se trataba, con otras palabras, de una visión antropocéntrica en relación a un fenómeno físico, el sonido, y aunque a lo largo de la tesis intentamos establecer la interrelación entre sonido y silencio, por delimitarlo como una oposición al sonido, esa interrelación parecía que fuera de dependencia: hay silencio en tanto que no hay sonido. En la actualidad, si algo tenemos claro, es que se trata de una relación de interdependencia. Y que el silencio no es lo que es, sino lo que deseamos que sea.

Biguenet (2021) recupera a Adorno para hablarnos sobre un silencio posible. Adorno se pregunta por la (im)posibilidad de representar lo irrepresentable: cómo narrar lo inenarrable. Adorno se refiere al Holocausto. Años más tarde Edgar Roskis (1995), al tratar sobre el genocidio ruandés, se inquiere, nos inquiere, al advertirnos de qué se hubiera dicho de un Pulitzer ganado en Auschwitz. Ya Wittgenstein (1981) nos dejó escrito en su *Tractatus logico-philosophicus* que de lo que no se puede hablar es mejor callar. Sobre estas cuestiones, y centradas en la fotografía, volveremos más adelante. Pero, si se nos permite, y aunque desvirtuemos la significación última de las palabras de Adorno, en este escrito nos referiremos a un silencio posible (ese que deseamos que sea), pues desde la física se nos muestra que es imposible.

Enrique Sacristán (2021) entrevistó a Álvaro de Rújula, físico teórico, al que le preguntó si hay algún lugar del universo en el que no haya absolutamente nada, vacío. Álvaro de Rújula le responde: “La nada es la ausencia de todo lo que ‘allí podría haber’. Es un concepto filosófico, característicamente vago. Sin embargo, el vacío es un concepto físico: es algo observable”. Lo que nos lleva a mantener que la nada, el silencio, es una construcción de lo que “allí podría haber”, el propio silencio.

No pretendemos extendernos en este artículo en los distintos significados o funciones que conlleva la idea de silencio; les remito, de tener interés en ello, a la primera parte de mi tesis (Terrón, 1992). Pero sí que consideramos necesario enunciar una serie de rasgos que, a nuestro entender, delimitan y constituyen al silencio. Rasgos que se interrelacionan y a los que volveremos, en algunos casos, más adelante.

El primero de ellos es el “verbocentrismo”. Que en el caso que nos ocupa sería el objeto (entendiendo a las personas como un tipo de objeto). Un verbocentrismo que no se entendería sin sus funciones constitutivas y *perdurativas*.

A todos nos vienen a la memoria las primeras palabras de la Biblia; para subrayarla, es mejor acudir a otro mito constitutivo:

Todo ha sido producido a través de la Palabra: Vâc estaba al lado de Dios, repite el Brâhmana: “Todo esto, en principio, era solo el Señor del universo. Su Palabra estaba con él. Esta palabra era su segundo. Él contempló. Dijo: «Voy a libertar a esta Palabra y así producirá y traerá a la existencia todo este mundo»” (Panikkar, 1984/85, p. 26).

Desde siempre, al leer estos mitos constitutivos, me viene a la cabeza la teoría de los actos del lenguaje. Cerremos este párrafo con los dogones, pues ellos entienden que hay dos tipos de palabras, las secas, para comunicarnos, y las húmedas, que entran por el oído de la mujer y las deja embarazadas.

Por otra parte, hemos de recordar que la cultura de los pueblos, durante miles de años, se ha transmitido fundamentalmente gracias a la palabra oral y luego a la palabra escrita. El verbo hace perdurar una cultura, que se manifiesta en otro verbo, el del sujeto de esa cultura. Suárez Gómez (2021) nos dice que se premia la voz como la principal forma de comunicación humana haciendo que otras formas se olviden o sean relegadas a la complementariedad. Solo dando importancia a esas otras formas, y sigue a Bauman, podremos dejar de operar bajo la premisa humano-lenguaje-habla

Que silenciosamente ha (mal)informado las categorías fijadas por los supuestos límites de nuestra existencia y que lamentablemente sigue determinando, como lo ha hecho desde la antigüedad, “la porosa línea entre lo humano y lo no humano, entre lo civilizado y lo salvaje” (Suárez Gómez, 2021).

Más adelante se fija en lo que Derrida denomina “fonocentrismo”; para este autor la voz, desde la antigüedad, conlleva la idea de racionalidad (Derrida, 1977). Por otro lado, Chion (1993) habla de “vococentrismo” dado que la voz jerarquiza la percepción en torno a ella (citado en Valdés de la Campa, 2018). Lo que nos lleva a una sencilla conclusión: el silencio suele verse subordinado a la palabra (al objeto) y lo es (silencio) por su ausencia (palabra); palabra y silencio no se complementan, el silencio se subordina a la palabra. Prevalence la noción de contraste frente a la de interdependencia y cuestiona, en cierta medida, la capacidad de significar del silencio, al que se suele constreñir a sus capacidades expresivas o enfáticas olvidando que también puede describir e informar (Terrón, 1992).

Es evidente que el silencio cobra significado en el contexto, como también las palabras, tal como nos dijo Lyons (1983), y que adquieren sentido en su uso (Wittgenstein, precursor de la teoría de los actos de habla, lo formuló refiriéndose a la unidad, el habla, y por tanto a sus componentes). No obstante, pareciera que la palabra no precisase del contexto y, por ende, que tiene un rango superior al silencio. No obviamos que desde la gramática del texto se nos habla de relaciones semánticas (antónimos, sinónimos, homónimos, parónimos, hiperónimos e hipónimos) y de campos semánticos y que, en ambos casos, el contexto –que puede ser el propio campo semántico– determina el significado. Toda manifestación discursiva precisa, antes o después, del contexto para su uso y para su entendimiento.

Ahora bien, hay un contexto, la cultura, en el que debemos deparar por sí mismo, pues se enuncia desde una cultura y para descodificar el enunciado ha de conocerse esa cultura. Los procesos comunicativos son procesos culturales. Autores como Jaworsky (1997), Saville-Troike (1994), Tannen (1991) ponen énfasis en la contextualización cultural del silencio y en cómo se pueden dar malentendidos cuando un silencio es empleado por personas de culturas diferentes. Lo mismo ocurre con las imágenes: en aquello que nosotros entendemos como vacío y reiterativo, un conocedor de la pintura clásica china, por ejemplo, vería un equilibrio entre tres elementos (agua, montaña y cielo) en el que el canon marcaría que 2/3 partes de la composición no debía contener nada y en donde lo vacío y lo lleno son uno y lo pintado debe emerger de la nada constituyendo un todo (Cheng, 2016). ¿El canon lleva a la reiteración? Todo conocedor de las artes clásicas chinas y de su cultura –incluso la actual– sabe de la importancia de la repetición (reiteración) y de la copia, que se ve como un compromiso con lo copiado y no como suplantación, o como un ataque a la propiedad intelectual –al respecto, véase el imprescindible libro de Byung-Chul Han (2016) *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. En esa misma obra se nos habla de los textos que aparecen en la pintura, en los que se da cuenta de la sensación que ha producido la obra (también el pintor de un paisaje intenta transmitir sensaciones, por ejemplo, quietud, y no descripciones, lo que favorece que aparezca el silencio) y es normal y valorado que los distintos propietarios de la misma vayan añadiendo las suyas (nada más alejado del pie de foto). Por cierto, la caligrafía consiguió que el ideograma fuera forma y se independizara de su función de construir relatos.

Y lo que acabamos de escribir nos lleva a otro rasgo del silencio, su carácter polisémico, que no su ambigüedad; la ambigüedad es fruto del deseo de ser ambiguo o de la incapacidad para expresar lo que se pretende comunicar. El silencio, por tanto, es polisémico y en ocasiones ambiguo.

Finalizamos este apartado hablando del ruido, que también puede ser una metáfora de la superabundancia o de los estímulos que no nos deja aislarnos y, por ello, reflexionar o concentrarnos. El silencio estaría en sus antípodas: un silencio que nos permite contemplar la obra o los objetos dentro de una obra (fotográfica). En torno a la superabundancia de contenidos, de imágenes, cabe detenerse en la reciente obra de Andrea Soto Calderón (2020) *La performatividad de las imágenes*. Esta autora nos dice que “podríamos cuestionar que exista un exceso de imágenes. Sin duda hay un exceso visual, pero de una hegemonía que no cesa de repetir las mismas imágenes” (Soto Calderón, 2020, p. 13). De tener razón, el problema radicaría no tanto en el número de imágenes, sino en que siempre son las mismas imágenes, por tanto, siempre nos cuentan lo mismo y de igual forma. Soto Calderón (2020, p. 14) añade: “Con todo, el mayor problema sea tal vez todas esas realidades que no tienen imágenes, esto es, que carecen de capacidad para ser imaginadas”. Y es que debemos problematizar las miradas (antes que la cámara, su uso, está la mirada, la forma de ver el mundo) y, pongamos por caso, descolonizarlas. Párrafos más adelante afirma:

Sin lugar a dudas existe un sistema dominante de información que selecciona y elimina toda la singularidad de las imágenes, extrayéndolas de sus contextos, vaciándolas de sentido y convirtiéndolas en iconos, lo que no es equivalente a decir que existen demasiadas imágenes (Soto Calderón, 2020, p. 14).

Con otras palabras: el grado cero de la fotografía, lo cual no tiene nada que ver con el silencio. ¿Esta exposición constante a las mismas imágenes acaba banalizándolas? No hacemos otra cosa que preguntarnos lo mismo que hiciera Susan Sontag (2014a). ¿No sería preferible el silencio? Vale la pena leer una pequeña porción de la entrevista que le hiciera Arcadi Espada a raíz de la publicación en 2003 del libro *Ante el dolor de los demás*:

Arcadi Espada: Mostrar el dolor. Hace treinta años dijo usted en ‘Sobre la fotografía’ que la exhibición repetida del dolor anestesiaba la percepción.

Susan Sontag: Siempre estoy en discusión conmigo misma. Hoy mismo ya me discuto cosas de este último libro. Imagínese lo que pienso de lo que escribí hace treinta años. Pero, en fin, creo que no es cierto que la exhibición de las imágenes del dolor anestesiara la conciencia del hombre (...).

AE: ¿Qué le hizo cambiar de opinión?

SS: La realidad. La imagen de Cristo, por ejemplo. ¿Cuántos años llevan sus fieles contemplando ese hombre ensangrentado, agonizante, desnudo, a tamaño natural? Si fuera cierto que nos acostumbremos al sufrimiento, hace mucho que los católicos habrían dejado de conmoverse. No lo han hecho. Esto es lo real. A veces tenemos que someter lo que pensamos a este tipo de verificaciones decisivas. Si te sientes comprometido con determinadas imágenes, las hayas visto una o cien veces seguirás sufriendo (Espada, 2004).

El silenciamiento

Para continuar con este escrito consideramos necesario, en primera instancia, establecer la diferencia entre el silencio como enunciación del silenciamiento, adaptando la distinción que estableció Puccinelli Orlandi (1993) entre silencio buscado y silenciamiento. Ahora bien, al ahondar en el tema consideramos que el silenciamiento (que se ejerce sobre el fotógrafo desde el exterior, lo coacciona, le impide mostrar lo que ve) ha de distinguirse de lo silenciado (a grandes rasgos, el propio sujeto es el que elige silenciar a partir del punto de vista y de la elección de lo fotografiable). Este apartado lo dedicaremos al silenciamiento, que puede ser fruto de la censura, de la cultura hegemónica –y sus tabúes–, de las rutinas de producción de los medios de comunicación, de las olas estéticas e, incluso, de la ética profesional.

Por el deseo de no extendernos en demasía vamos a circunscribir este apartado a tres casos: el primer confinamiento en España a causa de la COVID-19, el genocidio de Ruanda y la reciente represión en Birmania (durante 2021).

Hace unos meses escribimos un artículo que lleva por título “Cómo representan las fotografías una pandemia” (Terrón, 2020). En el mismo podemos leer:

Aguiló Vidal (2020) escribía un interesante informe sobre el tratamiento de la pandemia en España a partir de una serie de entrevistas con renombrados fotoperiodistas. El informe lleva el elocuente título (traducido del catalán) de ‘Una pandemia a ciegas’, pues para el autor –y los fotoperiodistas– sus imágenes han mostrado, pero con limitaciones (Terrón, 2020).

Y es que tuvieron que pasar semanas para que pudieran enseñar el interior de los hospitales, residencias de ancianos o tanatorios improvisados.

Todos los fotoperiodistas coinciden en una apreciación: en España, durante semanas no se quiso que se viera el caos en el que estaba sumido el sistema sanitario, y para que no se viera se dieron una serie de argumentos desde hospitales, residencias y administraciones (Terrón, 2020).

Situación que impedía la labor de los fotoperiodistas. Algunas fotografías nos llegaban, precisamente las que hacía el personal de esas instituciones vedadas al fotoperiodista, junto a otras realizadas por enfermos o allegados. Lo que nos lleva a una consideración de suma importancia: en nuestros días no es necesario ser un profesional para *documentar*, para dar fe. Este hecho encierra una observación que consideramos de sumo interés: Al estudiar las fotografías producidas por los fotoperiodistas a día de hoy, vemos que no se corresponden con las imágenes que se producen a partir de un suceso o acontecimiento, y menos como sinécdoque.

Pero sigue habiendo muchas imágenes que aún no se han publicado –o muy raramente– en nuestros medios: el rostro de los dolientes y el de los muertos, lo cual nos lleva a Sontag (2014a), ¿cómo mostrar el dolor y la muerte si ocultamos los rostros? Tampoco hemos visto todavía qué sucedió durante las primeras semanas en las instituciones, pues lo que se ha publicado no deja de ser una pequeña parte –la políticamente correcta– de las fotografías que se realizaron. A modo de anécdota ilustrativa: Para acompañar estas palabras pedimos permiso a una amiga médica que me dejara publicar alguna de las fotografías que tiene de esos días en el interior de un gran hospital. No lo consideró conveniente.

Pero, por otro lado, sabemos que compañeros nuestros de otros países europeos se sorprendían por la crudeza de imágenes reproducidas por nuestros medios. Mientras, nosotros, nos sorprendíamos con las que circulaban, por ejemplo, en países latinoamericanos¹. Existen culturas más permeables para mostrar ciertas imágenes. O, si se quiere decir de otra forma, los tabúes (que en ocasiones se ocultan en el decoro) no permiten que se muestren ciertas imágenes.

1 Al respecto, véanse, como ejemplo, las fotos que se han ido publicando en la revista mexicana de fotografía *Cuartoscuro* (cuatoscuro.com/revista).

El tiempo y la distancia nos dejan mostrar imágenes, pues están desposeídas de la proximidad, con la que empatizamos. El tiempo nos permitirá ver muchas de las fotografías que ahora se nos ocultan sobre la pandemia de la COVID-19. La distancia nos permite mostrar los rostros de los dolientes que no son los nuestros.

El CAC (2001) en sus recomendaciones *Sobre el tractament informatiu de les tragèdies personals* dedica parte de su escrito a la labor tras la cámara. En el escrito se enfatiza el no uso de zoom o de planos cortos a la par que podemos leer que, si se van a emitir imágenes duras, se avise pertinentemente y con tiempo suficiente a la audiencia. En sus conclusiones podemos leer (las traducciones son nuestras): “Hay que evitar hasta donde sea posible, y como norma general, recurrir a imágenes de víctimas muertas, de féretros o personas heridas” (CAC, 2001). Como se observa, se escribe en presente (desde donde se escribe el pasado y el futuro) y se nos recalca que “hasta donde sea posible”. De momento, en estas latitudes y en referencia a la pandemia, aún no es posible. Y se nos advierte:

Las imágenes de dolor referidas a tragedias producidas lejos del ámbito inmediato de referencia de los medios que las emiten han de ser tratadas también con especial cuidado evitando causar, mediante flagrantes diferencias de trato, un efecto de banalización del padecimiento de los ‘otros’ en contraste con el padecimiento de las personas próximas (CAC, 2001).

Pasemos, más brevemente, al caso del genocidio en Ruanda -1994-, en el que se calculan que fueron asesinadas más de 800.000 personas. Roskis (1995), en una pieza en la que escribe sobre cómo se cubrió fotográficamente esta masacre, titula la misma de manera concisa y certera: “Un genocidio sin imágenes”. No estaba en la agenda de los medios, así de simple. Entre el 7 de abril y el 15 de julio de 1994 se asesinaron aproximadamente al 70 % de los tutsis. Durante esos tres meses largos hubo un silencio cómplice de las potencias occidentales, cuando no una connivencia con las fechorías de los tutsis, sobre todo por parte de la antigua potencia colonizadora, Francia. ¿Influyó esa *pasividad* francesa en sus medios? Roskis nos explica que en parte de esos tres meses hubo dos fotoperiodistas (leemos bien, *dos*) occidentales y ningún periodista recorriendo Ruanda. A su vuelta, solo consiguieron colocar *un par* de fotografías; las redacciones no mostraron ningún interés por sus imágenes. Sin embargo, pocas semanas después, con el éxodo de decenas de miles de ruandeses y perpetrado el genocidio, Ruanda fue portada en todo el mundo:

No fue por tanto la guerra civil, esa masacre planificada de cientos de miles tutsis y de opositores hutus, lo que más inspiró a fotógrafos, periódicos, revistas y televisiones, sino la liturgia humanitaria, “éxodo y sacos de arroz, huérfanos y dispensarios, asesinatos de seres humanos y almas caritativas en acción, imágenes de dolor y movimientos de salvación” (Roskis, 1995, p. 28).

Se trata, por cierto, de unas imágenes recurrentes para ilustrar todo gran conflicto; las primeras que nos vienen a la cabeza son las de la Guerra Civil española. RosKis (1995, p. 28) añade: “Digamos que es lo propio de las imágenes: muestran más que en proporción a lo que ocultan. Al amparo de esos campos humanitarios tan fotogénicos, los asesinos hutus han ido reconstruyendo su potencial administrativo y militar”². Como veremos, desde nuestro punto de vista, muestran tanto como ocultan.

El tercer caso es la Revolución de la Primavera en Birmania, que se produce como contestación al golpe de estado urdido por Min Aung Hlaing, jefe de Estado Mayor de las Fuerzas Armadas de Birmania. Cabe decir que, en este caso, a pesar de los intentos de la dictadura de silenciar o desviar la atención, las protestas fueron portada en todo el mundo. Y vimos dolor, porque se nos mostró. Incluso, el rostro de la muerte.



Figura 1. Familiares de un joven lloran su muerte tras fallecer en las protestas contra el golpe de estado de Birmania. Extraído de *Press Bangla Agency*. Consultado desde <https://www.pba.agency>. Copyright, Press Bangla Agency.

Esta fotografía (ver figura 1) muestra a un familiar llorando a un joven, muerto en las protestas contra el golpe de estado. Una imagen en la que se observan en un primer plano dos rostros, el del fallecido y el del allegado. Esta imagen contraviene todas las recomendaciones del CAC, a no ser que “fuera inevitable” no publicarla. ¿Creen que es por eso, o más bien porque los protagonistas no son próximos?

Silenciado. Silenciada

Arrancamos este apartado con una advertencia: no, no es un ejercicio tardío de lenguaje inclusivo. Hablamos de silenciar un hecho o de silenciar una imagen (en ocasiones se dan ambas situaciones), lo que, como analizaremos, no es lo mismo. Somos conscientes, por otro lado, de que separar silenciamiento de silenciado/silenciada en muchos ca-

² Al igual que sucede con esas imágenes de las UCI durante la pandemia, con las que se medicaliza a la vez que se loa la tecnología como solución y como bien común.

sos es una tarea imposible. El propio fotógrafo puede ser un agente del silenciamiento debido a la autocensura, pongamos por caso, y esta puede deberse a causas externas o a convicciones del fotógrafo.

Para desarrollar el apartado tomaremos, en su inicio, la división que hace Juan Luis Pintos (2003) entre relevancia y opacidad. Este autor desarrolló gran parte de su pensamiento con relación a los imaginarios sociales, “esquemas que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social y los subsistemas funcionalmente diferenciados se describa como realidad” (Pintos, 2003, p. 27). Los imaginarios operarían con la distinción entre relevancia y opacidad, su punto ciego.

Cabría preguntarse si podemos considerar a la fotografía como un imaginario social. De fijarnos en el enunciado “percibir algo como real”, hemos de recordar las palabras de Fontcuberta (2016) respecto a la fotografía:

Por su parecido, la fotografía no solo es depositaria de verosimilitud (cualidad de visibilidad), sino también de veracidad (cualidad del discurso). Por un lado, transcribe lo real con fidelidad; y, por otro, infunde al fotógrafo una aureola de honestidad. En ambos casos, estas cualidades no aparecen como opciones imputables al albedrío del operador, sino como imposiciones del procedimiento, como un imperativo ontológico. Por tanto, la cámara reúne simultáneamente lo verdadero, lo veraz y lo verosímil (p. 122).

Pero, además, en la fotografía se da esa oposición relevancia/opacidad:

El foco de la cámara que graba lo visible produce siempre una diferencia, inicialmente material: lo visible, lo que aparece ‘en el campo’ y lo que queda ‘fuera de campo’, y por tanto invisible, desde la posición o para la perspectiva que asume y trasmite la cámara en cuestión (Pintos, 2003, p. 28).

Además, añade:

Tenemos, por tanto, que no existe un punto de vista privilegiado, un punto de vista no limitado por la geometría y el tiempo desde el que se pudiera definir linealmente la realidad como única, como verdadera, como válida universalmente, como auténtica, como cierta. Estaremos siempre en la situación de limitación en la definición de realidad, ya que tendremos que asumir que diferentes perspectivas establecerán diferentes relevancias e ignorarán diferentes opacidades (Pintos, 2003, p. 26).

Las palabras de Pintos nos llevan a deparar en el encuadre, y todo encuadre es un punto de vista que contiene un campo y conforma un fuera de campo. No hablamos, por tanto, de denotación y de connotación, o de lo explícito y de lo implícito; la connotación y lo implícito nos hacen ver el fuera de campo, silenciar. Por otra parte, el campo y el fuera

de campo son consustanciales a cualquier fotografía y comporta una selección de lo que se va a ver. El punto de vista es a la vez un fenómeno mecánico, cultural –sin olvidar la perspectiva lineal– y autorial (qué y cómo se muestra).

El mismo Pintos subraya que “en toda selección (...) existe un contexto de condensación, confirmación, generalización y esquematización a la base, que no se encuentra tal cual en el entorno sobre el cual se comunica” (2003, p. 28). Pintos, sin referirse a ellas, nos habla de las rutinas de producción, que a la vez son motivo de silenciamiento o de que guardemos silencio. Sobre la continuidad (que no oposición) campo/fuera de campo, entre los autores que hemos trabajado para este escrito, nos hablan profusamente Marzal (2007), Mussico (2007), Sontang (2014a y 2014b) o Cárdenas Chapa (2020). La obra de Mussico lleva por título *El campo vacío* y, como señala la autora, el campo vacío está lleno; en ella se nos dice que una de las posibles funciones del campo vacío es la elipsis. Debemos tener en cuenta que la elipsis puede ser el lugar de lo que no se puede o no se quiere mostrar –Román Gubern (1989) ha expuesto en más de una ocasión que el cine pornográfico es un género que llena la elipsis de las relaciones sexuales cinematográficas. En el caso de la fotografía, por ejemplo, en la sucesión de imágenes de un mismo acto narrativo suele haber saltos en el tiempo –inevitables, por muy pequeños que sean–, que no elipsis, aunque en la exposición de esa sucesión de imágenes perfectamente puede incrustarse la elipsis.

Pero, en todos estos casos, estamos hablando de la supresión total de un encuadre o del fuera de campo. Sin embargo, es corriente que, por distintas razones, en el momento de la toma o durante su edición, se eludan ciertas imágenes, lo cual se puede hacer mediante la sinécdoque o el *tapado* voluntario de parte de la fotografía³ de manera mecánica o mediante personas u objetos. A grandes rasgos pueden ocurrir dos cosas: que se silencie el entorno o parte de él para resaltar un objeto o un ser vivo o, al contrario, que sea el objeto o el ser vivo el que se silencie.

Por último, en relación con el campo y el fuera de campo, depararemos en que ninguno de los autores trabajados considera el momento de edición como el de posible creación de un encuadre nuevo. En ese momento, a partir de la fotografía originaria, se crea un campo, lo veremos, y un fuera de campo, lo que no veremos. Al hacerlo se puede focalizar la atención en algo, se pueden ocultar premeditadamente ciertas imágenes, o se puede buscar una composición más equilibrada o más estética. Ninguna de estas finalidades excluye en una misma fotografía a las otras. Ahora bien, en más de un caso, mediante la edición se construye una historia que nada tiene que ver con la narración de la fotografía originaria: se descontextualiza la imagen y el resultado es una lectura aberrante.

Un ejemplo extremo de lo que venimos diciendo es la imagen recreada por Brian Wansky a partir de dos fotografías, por la que más tarde tuvo que retractarse (ver figuras 2 y 3).

3 En estos momentos hay aplicaciones al alcance de todo el mundo para suprimir objetos o sujetos de las fotografías.



Figura 2. Portada de Los Angeles Times del 31 de marzo de 2003. Extraído de “Algunos ejemplos de imágenes manipuladas”, Jesús de Baldoma. Consultado desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>. Copyright, Jesús de Baldoma.

Composición:



Figura 3. Combinación que hizo Brian Walski (2003) de dos fotografías suyas para obtener una tercera imagen. Extraído de “Algunos ejemplos de imágenes manipuladas”, Jesús de Baldoma. Consultado desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>. Copyright, Jesús de Baldoma y Brian Walski.

Se suele decir que la fotografía atrapa un instante y que cada fotografía es un momento irrepetible. Pero lo que no suele decirse es que la narración fotográfica puede contemplar una serie de fotografías. En este caso, cada fotografía la podríamos asimilar, con muchas precauciones, a las secuencias, lo que nos llevaría a tener que analizar las imágenes una a una y en su interrelación con las que les anteceden y les preceden. Pondremos dos ejemplos para dar a entender esa secuenciación de algunas imágenes, a sabiendas de que podríamos haber escogido otros⁴.

Volvamos a centrarnos de nuevo en la pandemia de la COVID-19. Las revistas científicas de estos meses están repletas de artículos en los que se relaciona la comunicación y la COVID, pero son escasos los que analizan imágenes. Sin embargo, no he leído a nadie (con excepción de Rebeca Pardo, 2019) que hable de la fotografía epidémica como género fotográfico, auspiciado por el antropólogo médico Christos Lynteris. Como en todo género, aprecia unos temas propios de las pandemias, temas que tanto nos han sorprendido meses atrás (las calles vacías, la solidaridad, la prevención, etc.). No somos tan únicos, y las fotografías tampoco. Veamos un ejemplo.

La primera fotografía (ver figura 4) es de un grupo de pacientes de tuberculosis –otra pandemia– de St Thomas’ Hospital en sus camas al aire libre junto al río Támesis; la fotografía data de 1936.



Figura 4. Pacientes de tuberculosis toman el aire junto al Támesis. Extraído de *Daily Mail*. Consultado desde <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1326436/Tuberculosis-infection-rates-reach-30-year-high-rise-immigration.html>. Copyright, Hulton Archive/Getty Images.

4 Por ejemplo, la serie “El caballo en movimiento”, de Eadweard Muybridge (1878).



Figura 5. Isidre Correa, junto a su mujer y el equipo médico, frente a la playa delante del Hospital del Mar de Barcelona. Extraído de *El Periódico de Catalunya*, David Ramos. Consultado desde <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20200603/coronavirus-barcelona-hospital-del-mar-uci-7986021>. Copyright, Getty Images.

La segunda fotografía (ver figura 5) nos muestra a Isidre Correa que, tras días en la UCI, es llevado junto a una playa de Barcelona. La fotografía, de David Ramos, la publica *El Periódico* el 3 de junio de 2020. Esta y otras fotos del mismo paciente frente al mar son una de las imágenes icónicas de la pandemia. Nadie repara en que el acierto de los facultativos es su conciencia de que, precisamente, no son originales y, por tanto, que realizan un acto a sabiendas de que beneficiará al paciente. Sin embargo, para los destinatarios es una novedad (de ahí gran parte de su notoriedad) debido a su ignorancia respecto a las epidemias que precedieron a la actual.

Nos bombardearon con imágenes “antiguas” de personas con mascarillas y ahí se acaba todo, reduciendo, casi siempre, las epidemias y pandemias que han podido ser fotografiadas a la llamada “gripe española”. Consideramos que un investigador que carezca de una visión diacrónica (historicismo), sea cual sea su investigación, puede caer fácilmente en el error. Desde nuestro punto de vista, y en referencia a la pandemia y a lo que venimos escribiendo, sería de gran utilidad conocer, junto a las imágenes que se repiten en toda pandemia, aquellas otras que aparecen como novedad o que desaparecen; de esta forma, las imágenes nos iluminarían sobre los cambios de los imaginarios sociales.

Es, precisamente, lo que ocurre con el segundo ejemplo (figura 1): la representación de la muerte. Sabemos que hubo (¿está renaciendo merced al móvil?) un tiempo en que se fotografiaba a los muertos, pues así se les honraba y se les recordaba físicamente. Opinamos que también servían, en muchos casos, como oratorios. Morcate (2019), quizás la mayor experta en España de la fotografía *post mortem*, nos habla en estas líneas de cómo ha cambiado la consideración de las imágenes que se desean recordar:

Es precisamente en este espacio idealizado (las fotografías domésticas) donde las fotografías de la representación de la agonía, de la enfermedad, el dolor o la muerte van siendo por lo general expulsadas, porque impiden la perfección de una historia en la que sólo queda espacio para

la alegría, la diversión y la consecución de la felicidad, a pesar de que a menudo esta supuesta felicidad se haya construido especialmente para la cámara (p. 146).

Lierni Irizar (2018), por su parte, nos habla acertadamente de que en nuestra sociedad la muerte está vista como un fracaso y de que, al igual que la enfermedad y el sufrimiento, son imposibles de aceptar por un mundo que pone en valor el presentismo, la felicidad y el éxito, en una especie de infantilización social. Y añade, en referencia a la muerte, que “ni podemos, ni sabemos hablar de ella” (Irizar, 2018, p. 185). Quizás esta sea la razón del desasosiego de Barthes (2020):

Entonces, ¿es que no hay nada que decir de la muerte, del suicidio, de las heridas, del accidente? No, nada que decir de esas fotos en las que veo batas blancas, camillas, cuerpos extendidos en el suelo, trozos de cristal, etc. ¡Ah, si por lo menos hubiese una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase! (p. 121).

Huimos de la representación de la muerte para negarla y sentirnos tontamente inmortales. De representar la muerte, hemos pasado a eludir su representación, y de recordar a los muertos, a querer olvidar la muerte⁵. Ahora bien, y establecemos una relación con el apartado anterior, debemos tener en cuenta que la exclusión de la muerte también puede ser un silenciamiento: “Fenton, siguiendo las instrucciones del Ministerio de Guerra (Crimea) de no fotografiar a los muertos, a los mutilados y los enfermos (...) se ocupó de presentar la guerra como una solemne excursión” (Sontag, 2014a, p. 48).

El silencio

Tras lo escrito en la introducción (el silencio no existe, lo recreamos), ¿merece la pena dedicar un apartado a la ausencia de la ausencia? Consideramos que sí. Pero antes de continuar, formulemos una advertencia: pretendemos esquivar el error de hacer una taxonomía, por lo que las distintas relaciones con el silencio que aquí pasamos a enumerar son solo una manera de poder referenciar la relación entre fotografía y silencio. Creemos que merece la pena que nos detengamos en algunos ejemplos para así poder aclarar al lector nuestro punto de vista.

Si queremos escribir sobre el silencio y la fotografía, debemos consignar, en primer lugar, cuatro supuestos. El primero de ellos, y el más alejado de este ensayo, está compuesto por aquellas fotografías que nos piden estar en silencio. Por ejemplo, esa cara que nos requiere silencio y a la que se ve con el índice frente a sus labios cerrados. Permítasenos una breve digresión. En Roma, el Dios del silencio (y de lo confidencial) era Harpócrates que proviene de la deidad griega (Dios del silencio); este a su vez toma prestado al Dios egipcio Horpajard, nombre del Dios Horus cuando era niño, que se representaba como un niño

5 Y este es el sentido último de las aplicaciones que pretenden dar vida a una personada fallecida.

desnudo con el dedo en la boca; durante la época grecorromana surge de un loto (se nos antoja un predecesor de las representaciones del nacimiento de Venus). Pues bien, ese dedo que se lleva a la boca (es un niño, se chupa el dedo) es interpretado por los griegos como que se lo lleva a los labios para indicar silencio. De este error surge una deidad y un símbolo que, pensamos, es universal.

El segundo supuesto se refiere a aquellas fotografías capaces de irradiar quietud y calma. Podemos caer en el error de que las imágenes que para nosotros irradian silencio sean interpretadas como tales por todos. Falta una investigación que certifique si es así y que caracterice los rasgos preminentes de este tipo de fotografías (las cuales hunden sus raíces en la pintura, en la mayoría de los casos, occidental). Suponemos que suelen tratarse de espacios abiertos en los que no se percibe movimiento y, más que contarnos o describirnos, nos muestran esa quietud a la que antes nos referíamos. Así, las fotografías del paisajista de referencia Ansel Adams acostumbran a entenderse como captadoras de imágenes que nos llevan a la contemplación y, con esta, al silencio (Revenga, 1983); son fotografías para ver callados. Somos de la opinión que, en gran parte, ello se debe a la utilización del blanco y negro para, de esta manera, trascender a una visión de los objetos por separado y fijar la atención en un todo. Curiosamente, la pintura china tradicional reservaba el color a las pinturas cuyo objeto central son los seres humanos, los animales y los vegetales; los paisajes usaban distintas tonalidades a partir del negro.

En tercer lugar, debemos considerar el uso de las metáforas para representar al silencio en una fotografía. Al igual que en el primer supuesto, se deberían entresacar aquellas metáforas más usuales en nuestra cultura y, posteriormente, poder hacer así estudios comparados con otras culturas. Me permito poner como ejemplo una fotografía que se ha usado como metáfora del silencio, en este caso cósmico. Me refiero a “The Blue Marble”, tomada el 7 de diciembre de 1972 desde el Apolo 17. En ella se ve la Tierra como un planeta azul flotando en la nada (por cierto, la imagen que todos conocemos no es exactamente la conseguida desde el Apolo 17 pues fue editada ya en la Tierra para mostrar más certeramente aquello que soñábamos con ver). Esta fotografía tiene otro valor y es el de cuestionar la visión antropocéntrica del mundo.

Por último, en cuarto lugar, nos queda por considerar aquellas fotografías que contienen silencio, esa quinta dimensión que, según Cheng (2016), constituye el “vacío”, elemento que aglutina y relaciona lo que se muestra. En la pintura tradicional china se define en muchas ocasiones como la armonía entre el soporte (vacío) y la tinta (la plenitud). Panikkar (1984/85, p. 43) nos habla de que “en las pinturas paisajistas de inspiración budista (*ch’an*), todos los elementos, montañas, árboles y nubes, están solo para señalar, por contraste, el vacío, del que parecen estar surgiendo en el momento mismo del que se desprenden como islotes efímeros”. Al igual que ocurre con los textos en chino que según Lizcano (1992), son solidarios con el espacio y culminan la aspiración de Apollinaire, al que cita: “En un poema, la unión de los fragmentos no será la de la lógica gra-

matal, sino la de una lógica ideográfica que posibilite un orden de disposición espacial contrario al de la yuxtaposición discursiva” (Lizcano, 1992, p. 67). Y eso es lo que persiguen también los poemas de Mallarmé.

Pasemos a los ejemplos. Desde nuestro punto de vista, es Hengki Koentjoro, nacido en Yakarta, el fotógrafo que mejor ejemplifica lo que pretendemos decir tomando por analogía la pintura clásica china. En la primera fotografía que mostramos de este autor (ver figura 6), esa unión, ese diálogo, la configuración de un todo se hace patente. El objeto se hunde en la nada, que es la que prevalece, un objeto que deja de ser un utensilio (para pescar) y dota a la imagen de una abstracción contenida. El silencio como lugar en el que respira la significación.



Figura 6. Configuración de un ‘todo’ hundido en silencio. “Submerge”, Hengki Koentjoro. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>. Copyright, Hengki Koentjoro.

En la segunda fotografía (ver figura 7) apreciamos que, más que mediante la perspectiva lineal, lo cercano y lo lejano aparecen por capas (como también ocurre en muchas pinturas chinas, en las que nunca hay un punto de fuga), separadas por esa niebla que configura un vacío de donde va naciendo un paisaje que termina desvaneciéndose y siendo niebla (otra técnica muy usada por la pintura china).

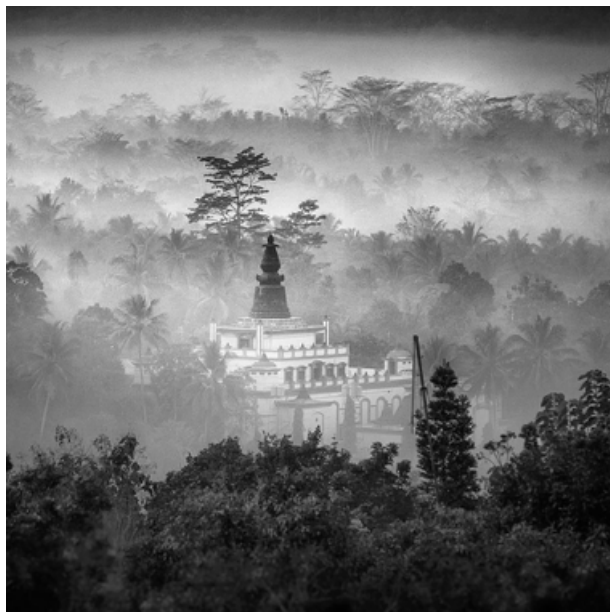


Figura 7. La niebla como ‘capas’ de distancia y configuración del ‘vacío’. “Java”, Hengki Koentjoro. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>. Copyright, Hengki Koentjoro.

Comparemos ahora estas dos fotografías, la primera es de Hengki Koentjoro (figura 8) y la segunda de Michael Kenna (figura 9), gran seguidor de Ansel Adams.



Figura 8. Imagen de la playa en el centro de Sanuar, Bali (Indonesia). “Sanuar Beach”, Hengki Koentjoro. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>. Copyright, Hengki Koentjoro.



Figura 9. Imagen del lago Biwa en Takaishima, Japón. “Torii, Study 2”, Michael Kenna. Consultado desde <https://www.michaelkenna.com/>. Copyright, Michael Kenna.

Mientras que en la primera prevalece la sutileza y la armonía, en la segunda los contrastes y sobre todo las nubes dotan de dramatismo a la fotografía. Prestemos atención, por otro lado, a que en la segunda fotografía el objeto está en el centro de la imagen y, en cambio, en la primera se sitúa en un pantalán (una línea) que surge en la derecha de la imagen, y, al fondo, casi invisible, se observa la montaña, que emerge.



Figura 10. Imagen del lago Biwa en Takaishima, Japón, cinco años antes de la anterior. “Torii, Study 1”, Michael Kenna. Consultado desde <https://www.michaelkenna.com/>. Copyright, Michael Kenna.

Quizás la segunda fotografía de Michael Kenna (ver figura 10) tenga más que ver con lo que intentamos decir. Es la misma *torii*, pero ahora ya no ocupa el centro de la imagen y emer-

ge de un mar que casi se confunde con el cielo. Las *torii* son las puertas (sintoístas) que separan el espacio sagrado (donde está el templo) del profano; en ocasiones puede haber una sucesión de *torii*. En el caso que nos ocupa, la *torii* está en el lago Biwa y es la primera puerta (la segunda más grande y en tierra firme) del santuario Shirahige. Esta *torii* debe de ser la más fotografiada de todo Japón y, generalmente, nos muestra la *torii* con el lago de fondo. Lo que no se suele apreciar es que está a escasos metros de la orilla y que la orilla es el espacio que se separa a las dos *torii*. Al hacer la fotografía con el lago de fondo, lo que mostramos es el espacio profano. ¿Por qué entonces esa puerta en el agua? Para que los que fueran en una embarcación *entraran* en el espacio sagrado; Sarutahiko-no-mikoto, la deidad del templo, proporciona, entre otras, las bendiciones a los transportistas que surcan las aguas (dulces o del mar). Vemos cómo en este caso el punto de vista es de tal importancia que desvirtúa el sentido originario de las *torii*; prevalece lo “bello” y el sentido de la narración es diametralmente opuesto al de los constructores del santuario. Como nos recuerdan Gloria Jiménez y Leyre Marinas (2020), la mirada fotográfica precede al invento de la propia cámara y, por tanto, de cada fotografía, añadimos. En el caso que reseñamos unas puestas de sol espectaculares frente al santuario y un lago, un agua que refleja la belleza de una *torii* que resalta un entorno “vacío”.

Ahora bien, la lectura que hemos podido hacer de estas fotografías es posible gracias al conocimiento del contexto. En ocasiones, un pie de foto no es suficiente o es tan “erróneo” como la propia fotografía. El contexto nos permite leer, pero no obstante antes hay que aprender a hacerlo. Marzal (2007) nos dice que, para leer una fotografía, es necesario tener en cuenta los siguientes niveles: el contextual, el morfológico, el compositivo –donde incluye el campo y el fuera de campo–, el enunciativo y la interpretación global. En el contextual incluye los datos generales, los parámetros técnicos y los propiamente contextuales, información biográfica y de la crítica. Bien es cierto que habla de la fotografía artística, pero aun en este caso, como hemos visto, precisamos saber más si de veras la queremos leer (es muy legítimo contemplarla sin más, y degustarla o no), lo mismo que si vamos a ver el pórtico de una catedral o cualquier otra narración que use otros lenguajes en cualquier tipo de soporte (interfaces).

Por su parte, Torras (2014), al hablarnos del silencio audiovisual, distingue entre los siguientes contextos: el diegético, el múltiple, el narrativo y el real. Desde nuestro punto de vista, esta taxonomía sobre contextos es más útil para analizar los elementos que componen una fotografía.

Lo que no compartimos son las siguientes palabras:

Es bien sabido que el poderío de las imágenes reside en la sugerencia que ofrecen a quien las observa, es el espectador quien las interpreta y decide su significado, y es precisamente esa labilidad de la interpretación la que hace que dos personas atribuyan significados diferentes a una misma imagen (Conesa, 2021).

Pensamos que no es una “cualidad” exclusiva de la fotografía, ocurre con cualquier narración, y más si no disponemos de la capacidad contextual para interpretarla.

El último ejemplo es una fotografía muy conocida de Robert Capa, una de las pocas que nos quedan del desembarco de Normandía (ver figura 11). Como sabemos, un error del técnico de revelado hizo que el resto de las tomas se velaran. En este caso, el desenfoque y los objetos y el soldado que surgen de un mar que es nada (y casi se confunde con el cielo) dotan de una plasticidad y una capacidad expresiva (también por el contraste, ahora, entre “objetos” y vacío) que trasciende el momento y la finalidad informativa.



Figura 11. Soldado estadounidense en el ‘Día D’ del desembarco en Normandía, Robert Capa. Consultado desde <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/>. Copyright, Robert Capa y Magnum Photos.

Conclusiones

Este ensayo es una primera aproximación al silencio y la fotografía, una cuestión prácticamente ignota. De los raros textos que hemos llegado a leer sobre este tema, la mayoría son prescindibles por vacuos, de ahí que nos hayamos apoyado en gran medida y, por analogía, en la pintura clásica china. Partimos de que el silencio es imposible y que, por tanto, lo que llamamos silencio es una representación del silencio, que posee una serie de rasgos, de los que entresacamos uno, que nos parece de gran importancia: el silencio es capaz de significar y, para ello, al igual que la palabra (o el objeto), precisa interrelacionarse con los otros elementos de la narración y disponer de una contextualización que lo haga inteligible.

Consideramos que el silencio está en el mismo plano que los otros elementos de cualquier lenguaje, que cobran sentido en cuanto a su unidad y uso. Desde nuestro punto de vista, en los estudios sobre fotografía faltaría ahondar científicamente en los procesos de producción y, sobre todo, en los de recepción. Lo pensamos, pero no sabemos con certeza qué leen (ven) los destinatarios. Por otro lado, echamos en falta más educación visual.

Al hablar de silencio y fotografía, hemos distinguido entre silenciamiento, silenciado/silenciada y silencio. En el último supuesto hemos diferenciado entre las fotografías que nos reclaman silencio, las fotografías capaces de irradiar quietud y calma y que asimila-

mos a contemplación y silencio, las fotografías que usan metáforas para representar el silencio y, por último, aquellas fotografías, las menos, en las que merced a la composición se incorpora el silencio.

Somos conscientes de que se debe ahondar en este objeto de estudio si deseamos delinearlo con más esmero y precisión. Una invitación para este autor y para todos aquellos que reflexionan sobre la fotografía.

Referencias

- Aguiló Vidal, B. (2020, septiembre 22). Una pandèmia a cegues: Conseqüències del bloqueig fotoperiodístic durant les primeres setmanes de confinament per la Covid-19. *Mèdia.cat*. Consultado 25 septiembre 2020, desde <https://www.media.cat/2020/09/22/una-pandemia-a-cegues/>
- Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bentley, L. (1936). [Fotografía de pacientes de tuberculosis que toman el aire junto al Támesis]. Consultado desde <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1326436/Tuberculosis-infection-rates-reach-30-year-high-rise-immigration.html>
- Biguenet, J. (2021). *Silencio*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Byung-Chul, H. (2016). *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- CAC. (2001). *Sobre el tractament informatiu de les tràgedies personals*. Barcelona: CAC.
- Capa, R. (1944). [Fotografía de un soldado estadounidense en el Día D del desembarco en Normandía]. Consultado desde <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/>
- Cárdenas Chapa, E.M. (2020). La fotografía como la evidencia del esto-ha-sido y testigo de la actualidad. *Revista Mexicana de Comunicación*, 146-147. Consultado 5 abril 2021, desde <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/la-fotografia-como-la-evidencia-del-esto-ha-sido-y-testigo-de-la-actualidad/>
- Cheng, F. (2016). *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Conesa, Ch. (2021, junio 15). ¿Es lícito hurtar a los reporteros gráficos (y a la sociedad) la realidad de la pandemia? *El Diario*. Consultado 15 junio 2021, desde https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/licito-hurtar-reporteros-graficos-sociedad-realidad-pandemia_129_8040762.html
- De Baldoma, J. (2018). *Algunos ejemplos de imágenes manipuladas*. Consultado 12 enero 2020, desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>
- De Baldoma, J. (2018b). [Fotografía de la portada de *Los Angeles Times* del 31 marzo 2003]. Consultado desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>
- Derrida, J. (1977). *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Espada, A. (2004). *La necesidad de la imagen*. Consultado 10 junio 2020: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-necesidad-la-imagen-entrevista-susan-sontag>
- Fontcuberta, J. (2016). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gloria Jiménez, G. y Marinas, L. (2020). Vampiros Narcisistas: En los límites de la representación fotográfica. *Documentación de Ciencias de la Información*, 44(1), 127-132.
- Gubern, Romà. (1989). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Akal.
- Irizar, L. (2018). *Ante el dolor de los demás*. Bilbao: Ediciones Beta.
- Jaworski, A. (1997). *Silence, Interdisciplinary Perspectives*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Kenna, M. (2002). Torii, Study 1 [fotografía]. Consultado desde <https://www.michaelkenna.com/>
- Kenna, M. (2007). Torii, Study 2 [fotografía]. Consultado desde <https://www.michaelkenna.com/>
- Koentjoro, H. (2010). Submerge [fotografía]. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>
- Koentjoro, H. (2012). Java [fotografía]. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>
- Koentjoro, H. (2012b). Sanuar Beach [fotografía]. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>
- Lizcano, E. (1992). El tiempo en el imaginario social chino. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, (10-11), 59-67.
- Lyons, J. (1983). *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona: Paidós.
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Morcate, M. (2019). El álbum de los dolientes. Un recorrido por las representaciones fotográficas de muerte y duelo en el ámbito doméstico. En M. Morcate y R. Pardo (eds.), *La imagen desvelada* (p. 125-161). Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.
- Mussico, D. (2007). *El campo vacío*. Madrid: Cátedra.
- Muybridge, E. (1878). El caballo en movimiento [fotografía]. Consultado desde https://historia.nationalgeographic.com.es/foto-del-dia/el-caballo-movimiento_16818
- NASA (1972). Blue Marble. Image of the Earth from Apollo 17 [fotografía]. Consultado desde <https://www.nasa.gov/content/blue-marble-image-of-the-earth-from-apollo-17>
- Panikkar, R. (1984/85). El silencio de la palabra. Polaridades no dualísticas. *Cielo y Tierra*, (10), 25-33.
- Pardo, R. (2019). Fotografía y enfermedad. Iconografías en transformación. En M. Morcate y R. Pardo (eds.), *La imagen desvelada* (p. 19-59). Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.
- Pintos, J. L. (2003). El metacódigo 'relevancia/opacidad' en la construcción sistémica de las realidades. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 2(2), 21-34.

- Press Bangla Agency. (2021). [Fotografía de familiares de un joven que lloran su muerte tras fallecer en las protestas contra el golpe de estado de Birmania]. Consultado desde <https://www.pba.agency>
- Puccinelli Orlandi, E. (1993). *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas SP: Editora da Unicamp.
- Ramos, D. (2020). [Fotografía de Isidre Correa, junto a su mujer y el equipo médico, frente a la playa delante del Hospital del Mar de Barcelona]. Consultado desde <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20200603/coronavirus-barcelona-hospital-del-mar-uci-7986021>
- Revenga, L. (1983, junio 13). La naturaleza según el fotógrafo Ansel Adams. *El País*. Consultado el 4 Julio 2020, desde https://elpais.com/diario/1983/06/13/cultura/424303205_850215.html
- Roskis, E. (1995). Un genocidio sin imágenes. Blancos filman a blancos. *Disenso*, (11), 26-28.
- Sacristán, E. (2021, junio 14). Entrevista al físico teórico Álvaro de Rújula: 'El vacío no es la nada y tampoco está vacío'. SINC. Consultado 14 junio 2021, desde <https://www.agenciasinc.es/Entrevistas/El-vacio-no-es-la-nada-y-tampoco-esta-vacio>
- Saville-Troike, M. (1994). Silence. En *The Encyclopedia of Language* (Vol. 7, p. 3495-3947). Oxford: Pergamon Press.
- Sontag, S. (2014a). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House G.E.
- Sontag, S. (2014b). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House G.E.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Suárez Gómez, A. (2021). No todo el lenguaje es voz. El audismo como forma de discriminación. Nexos. Consultado 4 julio 2021, desde <https://discapacidades.nexos.com.mx/no-todo-el-lenguaje-es-voz-el-audismo-como-forma-de-discriminacion/?fbclid=IwAR2uvRVjP9sz-JzmTsp6J83zXLx2WU-YYtr1nY3FTC2s7XRUuWHELphSeQk>
- Tannen, D. (1991). *Tú no me entiendes*. Buenos Aires: Vergara.
- Torras, D. (2014). La esencia del silencio audiovisual. 'El silencio' de Bergman como ejemplo. *Revista Comunicación*, 12(1), 82-93.
- Terrón, J. L. (2020). Cómo representan las fotografías una pandemia. *Revista ALAIC*, 19(35), 50-60.
- Terrón, J. L. (1992). *El silencio en el lenguaje radiofónico* (Tesi doctoral no publicada). Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya.
- Valdés de la Campa, D. (2018). El silencio como imagen sonora. *Correspondencias. Cine y pensamiento*. Consultado 11 febrero 2021, desde <http://correspondenciascine.com/2018/03/el-silencio-como-imagen-sonora/>
- Walski, B. (2003). [Fotografía de la combinación que hizo Brian Walski de dos fotografías suyas para obtener una tercera imagen]. Consultado desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>
- Wittgenstein, L. (1981). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.