

## **El “falso espejo” con memoria: la fotografía y el ser latinoamericano**

Debate o discusión en teoría social  
Grupo de Trabajo N°6  
Imaginarios sociales, memoria y poscolonialidad  
**Rubén Dittus**

### **Resumen**

La ponencia presenta a la fotografía como una máquina imaginaria capaz de articular un sinnúmero de discursos y orientaciones, superando su noción como simple registro mecánico. Es habitual que ésta se muestre como un signo inocente, como un dispositivo visual. A partir de un nutrido abanico de registros visuales se busca reforzar un escepticismo en torno al acto fotográfico, poniendo en evidencia que la fotografía necesita ser explicada a partir de su trabajo en acción dentro de unas circunstancias específicas, y que incorpora no sólo producción de la imagen sino también la recepción y contemplación de identidades nacionales, visiones éticas, transformaciones sociales y la producción de actores sociales. En definitiva, refuerza la acción imaginaria del ser latinoamericano, invitándonos a exclamar que “la foto no miente”.

### **Palabras clave**

Fotografía, dispositivo visual, realismo, Foucault, Barthes

### **1.- El dispositivo visual**

En el año 1929 el pintor belga René Magritte publica la última versión de su obra “La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)” (ver FIGURA 1). Para entonces, Magritte ya se había hecho una reputación como el máximo exponente del realismo mágico, técnica muy cercana al surrealismo en la que yuxtapone objetos comunes en contextos poco corrientes. Varios años más tarde será otro grande el que pone nuevamente la atención en los efectos perceptivos del cuadro. En 1973 Michel Foucault publica en Montpellier el célebre “Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte”. El texto reflexiona sobre la aparente contradicción entre lo que “dice” la imagen de la pipa y la leyenda que la explica: “ceci n'est pas une pipe”. El filósofo destaca la importancia del referente y la inevitable relación entre la figura y el texto que la nombra. “Cuando hay contradicción entre el dibujo y la palabra, inmediatamente entra en crisis el referente”, escribe Foucault (2012). Se trata de una pipa que dejó de serlo para el lector del texto escrito, pero que no logra calmar al observador del dibujo, quien ve la pipa en todo su esplendor. Para superar la tensión perceptiva se deben descomponer los elementos de la obra. El resultado es ya conocido: la existencia de un caligrama secreto. En la tesis de Foucault, Magritte deshizo la coherencia entre dibujo y palabra de manera forzada, porque ambos elementos son parte de una operación caligráfica, ya que pertenecen a la misma mano y la misma pluma.

Esos entrecruzamientos que hacen de ambos enunciados un sólo efecto de montaje sólo tienen valor gracias al denominado dispositivo visual. Foucault nunca fue un experto en imágenes, pero todo su obra abrazó el fascinante universo del dispositivo. En una de sus escasas definiciones del término, Foucault (1984) dice en una entrevista concedida en 1977:

"Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en síntesis, lo dicho, así como lo no dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos" (Foucault, 1977: 299).

Se trata de la entrevista titulada "Le jeu de Michel Foucault" en la que por primera vez, y de manera explícita, define uno de los conceptos más asociados a su filosofía. El término como tal -dispositif- aparece publicado como parte de la obra de Foucault sólo a partir de "Vigilar y castigar" (1975) y desaparece totalmente en los dos últimos tomos de la "Historia de la sexualidad" (1984), teniendo un abundante empleo en "Historia de la sexualidad I" (1976). Es decir, recién en 1977 el filósofo francés esquematiza dicho término, y sólo porque es interrogado por el entrevistador. Se trata de un párrafo valioso, pues orienta definitivamente a la comprensión conceptual y lo separa definitivamente de las ideas de epistémè o discurso. Allí, al preguntársele por el sentido y la función metodológica del término, afirma que el dispositivo es como un conjunto heterogéneo y actúa como una red que conecta esos diferentes elementos. Esos elementos de la red no están fijos, pueden cambiar sus posiciones, sus funciones. Esas funciones tienen la finalidad –en un momento histórico dado– de responder a una urgencia. "El dispositivo tiene una función estratégica dominante" que sólo puede ser comprendida en su situación específica y no responde a ninguna previsión de "un sujeto meta o transhistórico que lo hubiese percibido o querido", explica el entrevistado (Foucault, 1977: 300).

La imagen visual opera como dispositivo, siendo la fotografía la más efectiva de todas. Se desconfía de las imágenes, pero de la fotografía se obtiene sólo certezas. Éstas certifican la realidad. Uno de los ámbitos con los que se identifica la noción de dispositivo en la fotografía es el deseo inherente que este tiene de producir un efecto psíquico en el espectador. Es decir, más allá del mecanismo tecnológico que se reconoce en el artefacto fotográfico, sus implicancias cognitivas son mucho más efectivas de lo que ha reconocido la propia teoría de la imagen. Al igual que la pintura, la fotografía pone en tensión un mundo que dice representar, pero que termina afectando la relación que el espectador tiene con el mundo real. Es decir, el dispositivo construye el sentido mismo. Para Foucault el dispositivo no sólo constituye el espacio de lo visible sino de lo pensable. Desde la perspectiva del filósofo italiano Giorgio Agamben, sus efectos son mucho más nítidos en la construcción de subjetividad. La explicitud del filósofo italiano en esta materia no es ambigua:

"Llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y -por qué no- el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate -probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían- tuvo la inconciencia de dejarse capturar" (Agamben, 2008: 38-39).

Los fundamentos de la tesis agambeniana son útiles para nuestra propuesta, pues permiten evaluar el modo en que opera el dispositivo como algo más que controla desde un estado disciplinar o normativo.

Cualquier cosa que tenga la capacidad de orientar, capturar o modelar el pensamiento y de generar estados mentales es un dispositivo. Siguiendo ese razonamiento, la fotografía asoma como uno de los más eficaces mecanismos de creación de subjetividad.

## 2.- El efecto de realidad

La fotografía, como todo artificio, esconde mecanismos culturales e ideológicos, actuando como una autoridad. En el caso del dispositivo fotográfico, es el paradigma del realismo el que se ha instalado para orientar la percepción visual en torno a lo real y lo ficticio. El objeto -el referente- es el que ha ejercido una hegemonía casi absoluta, dejando a la imagen sólo como una cuestión de superficie. Proponemos que el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de ontología que en el de la estética, ya que su historia puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. La tesis del realismo fue plasmada por Roland Barthes -otro fiel exponente del estructuralismo francés- en “La cámara lúcida” (1980). El ensayo enjuicia el régimen de verdad que ha suscrito parte de la historia de la fotografía y, con ello, se hace extensible un planteamiento que contextualiza los alcances psíquicos de otros formatos audiovisuales, como el cine documental o las producciones audiovisuales de ficción.

Para comprender dicho análisis debemos recoger algunos antecedentes históricos. El más importante de ellos es el carácter realista que funda la naturaleza del acto fotográfico, en el que predomina la verdad sobre la belleza. Es la metáfora del espejo con memoria. El régimen de verdad (o la ética de visión) se resume en el siguiente enunciado: “la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia”. Desde ahí la fotografía se impone como metafísica de lo visual en los principales aportes teóricos al respecto, todos los cuales justifican el vínculo entre la imagen y fenomenología de la percepción: la imagen mental y el doble/reflejo (Edgar Morin, 2001), la crítica a la analogía fotográfica (Jean-Marie Schaeffer, 1990), la imagen transparente (Josep M. Català, 1993), la ontología de la imagen fotográfica (Joan Fontcuberta, 2011) y la naturaleza indiciaria del acto fotográfico (Philippe Dubois, 1986), por nombrar los más representativos de la discusión académica reciente.

Es por este motivo que el trabajo de Barthes representa un hito en los estudios sobre el acto fotográfico. Es la coherente articulación de todas estas expresiones teóricas. Desde el dolor por la pérdida de su madre -y cuya fotografía es la única que comenta pero no exhibe- el autor presenta cinco ideas centrales. A saber:

a) La fotografía es inclasificable: su fatalidad es que no hay foto sin algo o alguien, y eso la arrastra hacia un desorden y una no clasificación. Es inclasificable porque no se le puede marcar. Es la imagen fotográfica siempre invisible. “No es ella a quien vemos”, escribe. Se interroga a la fotografía. Se pone en entredicho su analogía con el referente: “nadie puede impedir que la fotografía sea analógica; pero al mismo tiempo el noema de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía”, dice la máxima barthesiana.

b) La fotografía y su relación con el sujeto que posa: se produce una disociación de la conciencia con la identidad. Quien posa se fabrica otro cuerpo pues se transforma en imagen, convirtiéndose en espectro ya que vive una micro-experiencia de muerte. “Veo un cuerpo que no es el mío”, escribe. El sujeto muere simbólicamente en la fotografía. La paradoja no tarda en aparecer: el yo es el que no coincide nunca con su propia imagen. “El yo es ligero, disperso, inquieto; la imagen está quieta, es pesada y ordenada”, dice el autor. El nuevo cuerpo que se ocupa -en la imagen- nunca alcanza grado cero ni será neutro. En la foto, el modelo deja de ser persona y se convierte en objeto de exhibición.

c) La co-presencia de *studium* y *punctum*, dos elementos discontinuos que la hacen llamativa para el espectador. Mientras el *studium* es parte de nuestro campo de saber y adiestramiento existencial,

el *punctum* es el que sale de escena, lo que provoca un pinchazo y lo que despunta al espectador. La imagen de la cosa o sujeto que aparecen adquieren un sentido más allá del plano de la foto (“tiene vida más allá de la foto”), transformando el realismo de la escena en un viaje por la imaginación.

d) La fotografía como autenticación/certificación: el rasgo esencial que distingue a la fotografía de cualquier otro tipo de imágenes es esa obstinación del referente en estar siempre ahí. Demuestra que ese algo ha sido (“esto-ha-sido”), pues lleva siempre al referente consigo. Es muerte y melancolía a la vez gracias a una doble posición conjunta entre realidad y pasado (“esto ha sido”).

e) La fotografía es una imagen sin código: no toma una copia de lo real, sino es una emanación de lo real en el pasado. Construye una nueva existencia a partir del instante que captura. En ese sentido, depende de la ausencia actual del objeto, pues se actualiza a través del espectador, generando un poder de autenticación que prima sobre el poder de representación.

La aparente insignificancia estética de la fotografía, entonces, adquiere su máspreciado valor como constructor del realismo. Esto porque, como destaca Barthes, las exigencias estéticas se impregnan de exigencias referenciales, compuestas estructuralmente de elementos sumatorios, siempre provistas de una temporalidad y a título de significado de connotación. En otras palabras, cuando la fotografía le indica al espectador que lo que muestra “es lo real”, esos detalles descriptivos denotan directamente lo real: lo significan o lo connotan. Se trata de una realidad significada desde una estética que se fundamenta en lo verosímil. Se produce, entonces, un vaciado del concepto mismo de referencia y con ello se altera la naturaleza tripartita del signo. Al desaparecer el referente, queda un mero encuentro entre un objeto y su expresión. Se valora sólo al referente. Éste adquiere protagonismo, invisibilizando la artificialidad de las imágenes y toda su carga teatral que superan la intención del acto fotográfico mismo. Este último se enfrenta a una realidad que posa frente a la cámara y, por lo tanto, menos predecible. En teoría, requiere algo más que una simple pose. La respuesta está nuevamente en Barthes: en su mirada antiteatral de la fotografía.

La pose es el elemento teatral por excelencia en fotografía: el dejarse fotografiar. Como escribe Susan Sontag, “hay algo en las caras de la gente cuando no se saben observados que nunca aparece cuando sí”. Y agrega: “Si no supiéramos cómo hacían sus fotografías del metro Walker Evans (recorriendo el interior del metro de Nueva York durante cientos de horas, aguantando con la lente de su cámara apuntando entre dos botones de su abrigo), sería evidente por las propias fotografías, que los pasajeros sentados, aunque estuvieran fotografiados de cerca y frontalmente, no sabían que estaban siendo fotografiados, sus expresiones son privadas, no son las que habrían ofrecido a la cámara” (Sontag, 2008). De hecho, las fotos de Evans comentadas por Sontag corresponden a una búsqueda de realidad un tanto escurridiza, pues no resulta fácil captar a sujetos desprevenidos. Barthes es enfático al describir la alteración que se produce tras la experiencia de dejarse fotografiar: “Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa, siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho” (Barthes, 2005: 37). La sensación de autenticidad que se obtiene tras la pose no sería otra cosa que teatralización.

De cualquier modo, la pose se obtiene a partir de un cuadro mental que se construye en la imaginación del fotógrafo. Antes de disparar, la imagen fotográfica ya tiene forma y contenido en la conciencia de aquél. Por ello, la teatralidad supera el mero deseo y/o acuerdo de ser fotografiado o al conocimiento de alguien de que se formará parte de la foto. De hecho, uno de los rasgos más originales de “La cámara lúcida” es que Barthes no alberga ningún interés en escenas de absorción o distracción como estrategia de representación, ya que dicha estrategia no le parece antiteatral. Es decir, no basta que el sujeto fotografiado no tenga conciencia de que es objeto del lente de la cámara, ni menos de que formará parte de una fotografía. Si el fotógrafo desea capturar un momento, y en ese momento hay un sujeto o grupo de personas que no han sido consultadas ni requeridas, pero además, surge un elemento

que pincha al espectador o que le genera un “corte” sin que haya sido previsto por el fotógrafo, la teatralidad asoma con toda su fuerza. Es la idea previa convertida en imagen, pero con un detalle sorprendente para ambas partes, *operator* y *spectator*.

### 3.- El falso espejo con memoria

Un paso necesario para reforzar nuestra tesis lo constituye la presentación de algunos registros fotográficos que han nutrido la historiografía latinoamericana. Como podrá observarse, en cada uno de estos ejemplos la imagen tiene su propio régimen de visualidad que se caracteriza por la constante tensión entre ontología y estética.

#### a) *La muerte de Pinochet*

Una de las fotografías más comentadas de la muerte de Pinochet (ver FIGURA 2) simboliza el corolario de la vida del dictador, pero no el que muchos de sus partidarios quisieran. Mientras sus restos son velados en la Escuela Militar de Chile, la cámara fotográfica congela el homenaje póstumo de tres jóvenes cuyo brazo extendido sobre el féretro representa el célebre saludo fascista. No hay duda. El gesto es explícito y preparado. Aquel trío corona la campaña anti-pinochetista que asoció bulliciosamente la figura del militar con algo más potente que la del típico dictador latinoamericano. Es el Pinochet nacionalista, criminal y caudillo de una pseudo-ideología intransigente de origen europeo el que se dibuja en la retina del observador imparcial. En la imagen, nada queda del abuelo enfermo y bonachón del pinochetismo más humano. Si alguna vez existió, ese líder murió en esta fotografía.

El *punctum* es lo que pincha al espectador, dice Barthes. Esta fotografía pincha en plenitud. El rostro de Pinochet, hinchado y comulgando con las migajas del poder que alguna vez ejerció. No hay metáfora alguna, pues el sentido está dentro del marco. No se requiere salir de él. El mensaje es directo y claro: nuevas generaciones lamentan su partida. Y lo hacen con la frente en alto: “fuiste nuestro guía, ahora te lloramos, pero nos enorgullecemos de tu legado”, pareciera que dijeran los tres protagonistas. Es la potencia de una imagen que resume 17 años de dictadura, muertes y persecuciones. Fuera del discurso visual quedan el éxito económico y el ejemplo a seguir en materia de transición política para América Latina. El dispositivo ha hecho lo suyo.

#### b) *Betancourt, prisionera de las FARC*

El secuestro (y posterior liberación en 2008) de Ingrid Betancourt se transformó en uno de los actos más repudiados por la comunidad internacional. La fotografía que presentaron sus captores fue el único medio de prueba de que estuviera con vida (ver FIGURA 3). La ex candidata a la Presidencia de Colombia se muestra sentada, cabizbaja y en medio de la selva. La pose refleja el momento y su circunstancia. No hay motivos para celebrar. La imagen denota un apego y resignación. Destacan su cabello y delgadez frente al contraste de la otrora Ingrid, la mujer valiente y decidida del Parlamento. Vulnerable, su sola presencia da cuenta de la violencia de una guerrilla que lejos de amainar, es el sombrío panorama de una tensión armada que sólo se le recuerda con imágenes como ésta.

Sin metrallas ni armas de fuego, el impacto del cautiverio habla desde el no encuadre. Pincha al espectador su pose, y éste se imagina quienes están fuera del cuadro. Se pregunta si ríen o agreden verbalmente a la secuestrada. La escuálida puesta en escena se impone y desmitifica la “imaginaria selva” colombiana. Los rostros habitan aquel lugar, imponiendo un realismo que impacta mucho más que un grupo de guerrilleros posando frente a la cámara fotográfica.

#### c) *El “Che” y el habano de Jean Paul Sartre*

El Che tenía 32 años cuando se entrevistó con Jean Paul Sartre en 1960 (ver FIGURA 4). Era la medianoche y Ernesto Guevara ejercía como Presidente del Banco Central de Cuba. El filósofo parisino descubrió en Guevara la encarnación de la vigilia revolucionaria, la misma que lo llevó a morir en Bolivia. “El comandante Ernesto Guevara es considerado hombre de gran cultura y ello se advierte:

no se necesita mucho tiempo para comprender que detrás de cada frase suya hay una reserva en oro. Pero un abismo separa esa amplia cultura, esos conocimientos generales de un médico joven que por inclinación, por pasión, se ha dedicado al estudio de las ciencias sociales, de los conocimientos precisos y técnicos indispensables en un banquero estatal”, observó Sartre (1960). “Se abrió una puerta y Simone de Beauvoir y yo entramos: un oficial rebelde, cubierto con una boina, me esperaba: tenía barba y los cabellos largos como los soldados del vestíbulo, pero su rostro terso y dispuesto, me pareció matinal. Era Guevara”, escribió más tarde.

En lo particular, el filósofo notó que el Comandante acababa de salir de la ducha, había empezado a trabajar muy temprano, almorzado y comido en su despacho, recibido a visitantes y que esperaba recibir a otros después de él y su acompañante. Mientras conversaban, Sartre llevó a sus labios un habano apagado. Fue entonces cuando el Che activó su encendedor ofreciéndole fuego. La fotografía se convierte en un átomo luminoso chispeando en la atmósfera insomne de la revolución cubana. Es el resumen de un diálogo que visualmente recoge la sintonía del ambos personajes, cuyos métodos fueron distintos, pero que abrazaban un objetivo común. Refuerza, asimismo, la atención mundial de un proceso que dejó de ser sólo continental.

#### **4.- La máquina antropológica**

Los aportes teóricos y los ejemplos revisados permiten articular una tesis en torno a la fotografía que la vincule a la construcción del ser latinoamericano. Al igual que cualquier mecanismo de construcción de identidad (pasada, presente y futura), lo latinoamericano se sitúa como un conjunto de realidades moldeadas desde el control y la orientación de un dispositivo que le garantiza un lugar en la máquina antropológica, llena de condiciones para una vida ética, con derechos y deberes, donde la historia se re-acomoda según parámetros de lo deseable. Si reconocemos -siguiendo a Foucault- como dispositivo todo ese complejo y descentrado conjunto de saberes, prácticas, medios e instituciones cuyo objetivo es gestionar, controlar y orientar los comportamientos, gestos y pensamientos de las personas, en un sentido de aparente utilidad y conservación, abrimos el término. Ya no son sólo dispositivos la cárcel, la sexualidad, el hospital psiquiátrico, la escuela o el ejército. También lo son el club deportivo, la literatura, la filosofía, la telefonía celular, Internet, la televisión, el teatro y el cine. Todos ellos lo son, y cada uno de los engranajes simbólicos que los constituyen conforman una red de poder, protocolos e influencias en el conocimiento.

Si el dispositivo es todo aquello que facilita el reconocimiento de lo humano, entonces todo dispositivo es, por alcance, un dispositivo antropológico, que se constituye a partir de los espejos que el ser latinoamericano utiliza para reflejar su subjetividad. Es la imagen del sujeto en el estadio, en el bar, en la escuela, en la economía callejera, en la pobreza, en su barrio etc. los que delinear y legitiman los rasgos constitutivos de un sujeto que se alimenta desde sí mismo. El sujeto se refleja en el dispositivo, y éste lo orienta y define. La simbiosis no puede ser más fructífera. Pareciera que la captura de lo humano se ejerce hoy en día por nuevas máquinas antropológicas, cuyas marcas de identidad y subjetivación son infranqueables. No hay sujeto sin dispositivos, y éstos se han adaptado a las nuevas exigencias del mundo moderno.

Nuestro objeto de reflexión -la fotografía- asume rasgos y funciones que no se alejan demasiado del dispositivo foucaultiano. Al igual que las máquinas discursivas estudiadas por el filósofo francés, el acto fotográfico opera como una máquina transformadora y un principio de organización visual y discursivo. Más allá de reducirse a un mero agenciamiento técnico, el dispositivo es un sistema circular y complejo donde se determina, según las modalidades espacio-temporales y las condiciones de la experiencia particular, las posibles relaciones entre el espectador, el aparato tecnológico, la imagen y el medio social.

En sintonía con el dispositivo antropológico descrito, las cuatro líneas principales que componen el dispositivo en la fotografía se observan de la siguiente manera:

a) Visibilidad: la fotografía describe una arquitectura de la realidad, haciendo visibles ciertas partes y dejando otras en penumbra. Muestra y oculta a través de una imagen realista. La ausencia y presencia de elementos del referente potencia y debilita algunos aspectos de la construcción de subjetividad.

b) Enunciación: la fotografía habla a través de la producción de un régimen de enunciación concreto. Estas líneas determinan el espacio de lo enunciable, aquello que puede ser dicho en el campo del discurso social. Ello significa que la producción visual no es ajena a los tabúes y las dominancias de lo que se dice en un estado de sociedad ni a la doxa que debe emplear para organizar su relato.

c) Espacio-tiempo: permite a la fotografía ocupar un determinado lugar en el espacio-temporal, adoptando una forma concreta a través de personajes e historias de la vida real. El fotógrafo recurre la interioridad de dicho espacio -temporal (o más bien lo atraviesa) y regula el tipo de relaciones que pueden producirse.

d) Verdad: la fotografía describe las condiciones en las que se construye el sujeto/objeto de conocimiento, participando del proceso de individuación de grupos o personas en un régimen de verdad determinado. Éste forma parte constitutiva de lo que se afirma como verídico o falso en el relato visual. La realidad se presenta como soporte del dispositivo fotográfico, sin que ésta sea puesta en duda por el espectador. Se podrá adherir o rechazar lo que se observa, pero no se cuestiona lo que se muestra (imagen).

De este modo, el dispositivo fotográfico hace posible el lugar donde se inscribe el cambio entre un espacio mental y una realidad material, es decir, cumple una función de construcción subjetiva. No es sólo un discurso, ni mucho menos un mero espejo con memoria, es una máquina que orienta las relaciones posibles entre el espectador y el referente. Opera como cualquier otro creador de subjetividades, y en calidad de tal merece ser analizado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2008). *Que vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcadia.
- Barthes, Roland (2005). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Catalá, Josep M. (1993). *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid: FUNDESCO
- Dubois, Phillipe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Fontcuberta, Joan (2011). *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, Michel (1977) “El juego de Michel Foucault” (entrevista). Publicado originalmente en *Ornicar* N° 10, julio de 1977 (pp. 62-93).
- Foucault, Michel (1984). El juego de Michel Foucault. En *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (2012). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Morin, Edgar (2001). *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Sartre, Jean-Paul (1960). *Sartre visita a Cuba*. La Habana: Ediciones R.
- Schaeffer, Jean-Marie (1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Sontag, Susan (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori.

## ANEXOS

FIGURA 1: “La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)”



FIGURA 2: Saludo nazi en la muerte de Pinochet



FIGURA 3: Ingrid Betancourt secuestrada por las FARC





FIGURA 4: Encuentro entre el Che Guevara y Sartre

