

FOTO, MENTIRAS Y VIDEO

Katya Mandoki

FOTO, MENTIRAS Y VIDEO	1
De iconosferas y escoposferas.....	1
Relaciones de iconicidad e indicialidad.....	2
Mentiras, verdades y pifias.....	7
Mockumentales, fraudocumentales, falsografías, indíconos y ficto-reportajes.....	10
Metonimia, anclaje y punctum	14
Hiperrealidad y reprealidad	18
Referencias bibliográficas	23

De iconosferas y escoposferas

Hemos heredado una formidable colección de imágenes de nuestros antepasados, desde los bisontes y caballos salvajes dibujados en cuevas del paleolítico, estelas y estatuas monumentales de faraones, cariátides y atlantes griegos o toltecas, reyes y papas al óleo pintados por el Greco, Velázquez y Bacon, hasta la increíble factura 3D de video-juegos como *Zelda*. Todo se vuelve imágenes: la video-vigilancia urbana y los fetos en 3D, la credencial del IFE con fotografía, los héroes de la patria en murales, estatuas y monografías, los rayos X y los logotipos, los iconos del *software* y las tomografías, las top models, el *you tube* y la pornografía, los fractales y la figura helicoidal del ADN.

A partir del invento de la fotografía, la producción de imágenes se aceleró exponencialmente con trillones de fotos familiares y de toda índole. Algunas fotografías prácticamente llegaron a definir un acontecimiento en el imaginario social, como la fotografía de Phan Thi Kim Phuc, la niña vietnamita huyendo de un ataque de NAPALM tomada por Nick Ut en 1972 y la de Eddie Adams del asesinato de un militante del vietcong por el jefe de policía de Saigón en 1968, así como la del hombre frente al tanque en la plaza de Tiananmen (de Jeff Widener y Stuart Franklin) que son fotos-ícono pero también fotos-índice de un acontecimiento y una época. Recientemente, los noticieros inundaron con la fotografía de Natascha Kampusch con su saco rojo o la de Alexander Litvinenko con los electrodos en el pecho y su bata verde de hospital.

Pero en esta larga lista de imágenes que constituyen la vasta iconósfera contemporánea, también hay fotos ausentes. No hay foto del cadáver de Hitler con el cráneo agujerado (si fuera verdad que se disparó como soldado en vez de morder cianuro con Eva Braun) o de Anna Politkovskaya y de Digna Ochoa ante sus asesinos. Otras fotografías, por el contrario, nos persiguen obsesivamente: las de la botella de brandy y del político en campaña.

Relaciones de iconicidad e indicialidad

Construimos la realidad por medio de imágenes no sólo hoy, como ilustres residentes y legatarios de esta colosal iconosfera, sino hace milenios, pues con imágenes operan las conexiones neuronales desde nuestro estadio de primate prehumano hasta el actual. Las recientemente descubiertas neuronas-espejo ponen en evidencia la íntima relación entre ver, imaginar, actuar, aprender, sentir y empatizar. Rizzolatti, Fogassi, y Gallese (2006) observaron, en monos y en humanos, cómo las neuronas que se disparan al realizar un acto, por ejemplo tomar una fruta, están en la misma región que las que se disparan en quien sólo observa a quien realiza ese acto. A esas células las denominaron “neuronas espejo”, y significa entre otras cosas que, para el cerebro, ver es un modo de actuar, y que la experiencia directa y la comprensión de la intención están íntimamente ligadas a imágenes visuales y sonoras de los actos que se perciben. Hay aquí una punta de madeja para comprender cómo aprendemos y conocer mejor el papel crucial de lo visual en la transmisión del conocimiento.

En este mundo hecho de imágenes nos orientamos por dos pulsiones que Gubern (1996) atinó en distinguir: la pulsión escópica de ver (concepto propuesto inicialmente por Lacan), y la pulsión icónica de figurar. Ésta, la pulsión figuradora, nos lleva a interpretar percepciones imprecisas por medio de imágenes reconocibles, como imaginar en las constelaciones al cazador Orión en compañía de sus perros fieles, Canis Mayor y Canis Menor, que persiguen al conejo y al toro, o ver la imagen de San Judas Tadeo en el cochambre del horno, como Esperanza en *Santitos* de María Amparo Escandón. La otra, la pulsión escópica, nos absorbe en imágenes por una especie de iconofagia, necesidad de

devorar imágenes. Es la que nos cautiva ante las figuras de las iglesias, nos hace devotos del cine o de las transmisiones televisivas.

Hay dos mecanismos semióticos básicos, en terminología del pionero de la semiótica moderna Charles Sanders Peirce, a través de los cuales una imagen se vincula con la realidad: la iconicidad basada en la semejanza y la indicialidad en la huella. Para Peirce (1955, 102), “cualquier cosa, sea una cualidad, un individuo existente, o una ley es un *Icono* de cualquier cosa mientras *sea como* esa cosa y se utilice como signo de ésta” (subrayado mío). El concepto de iconismo no es simple, como lo demostró el principal seguidor y crítico de Peirce, Umberto Eco (1978. 325-360) pues no hay semejanza entre la imagen de la reina Mariana posando frente Velázquez y su retrato al óleo sobre tela. La iconicidad radicaría en la semejanza no entre imagen y su referente sino en la percepción de ambos, objeto y representación (hoy podríamos suponer quizás que la semejanza estaría en la zona neuronal activada al observar ambas). De ahí que el iconismo en la fotografía obedezca al hecho de que la percepción de la imagen fotográfica de, por ejemplo, una silla, se asemeje a la percepción de esa silla, aunque el material y las dimensiones de cada cual sean distintos.

La fuerza del iconismo es tal que la imagen pictórica naturalista de una virgen renacentista o barroca parecía probar su existencia para sus creyentes por el mero realismo de su representación visual. La Virgen es vista y al serlo, existe en estricto apego al principio del obispo Berkeley *Esse est percipi*, pero al revés: *Percipi est esse* (lo percibido es). En este sentido, la representación de figuras religiosas funciona por iconicidad no del referente o la Virgen real “de carne y hueso”, sino de la referencia, es decir, por la representación de la representación mental que tienen los sujetos de las ideas religiosas, aunque el feligrés suponga que su representación deriva del referente. Hay un proceso re-entrante o bidireccional donde la imagen pictórica re-presenta la idea social de la Virgen María al mismo tiempo que constituye esa imagen mental en los sujetos, pues los fieles imaginan a su Virgen por las representaciones visuales objetivadas de esta imagen, como estas representaciones responden a las expectativas en las imágenes mentales de los fieles.

No sólo la religión sino la ciencia propone una imagen del mundo capaz de iconizar algo tan abstracto como fórmulas matemáticas en objetos para la percepción visual y que, para colmo, son absolutamente fascinantes: vemos las series de Julia y los fractales de

Mandelbrot que emergen de una fórmula como $f(z) = z^2 + c$, el espacio-tiempo pandeado por la masa de Einstein, los leptones y muones de la física cuántica y, a modo de conjetura aún, las vibrantes supercuerdas o las branas en 11 dimensiones de que se compone un universo, entre otros. Hay imágenes que nos permiten visualizar, aunque no ver, lo invisible, y que responden tanto a nuestra pulsión escópica de mirar cómo está constituido el universo, como a la icónica de reconocer figuras en concepciones muy abstractas.

A la relación entre medio de representación y objeto representado se refiere André Bazin (1967: 13-14), el más reconocido teórico y crítico de cine de la segunda mitad del siglo XX, cuando afirma que "la naturaleza objetiva de la fotografía le confiere una cualidad de credibilidad ausente de todas las otras formas de hacer figuras. A pesar de cualesquiera objeciones que nuestro espíritu crítico ofrezca, estamos forzados a aceptar como real la existencia del objeto reproducido, actualmente *re*-presentado, puesto ante nosotros, es decir, en tiempo y espacio. La fotografía disfruta de una cierta ventaja en virtud de esta transferencia de realidad de la cosa a su reproducción".¹ Esta afirmación puede interpretarse de dos maneras: al principio Bazin parece decir que la fotografía misma le confiere un estatus de realidad al objeto fotografiado, pero concluye diciendo lo contrario, que el objeto fotografiado es el que le da status de realidad a la fotografía. En otras palabras, el realismo de lo fotográfico contagia a su referente de realidad, a la vez que la realidad del referente (una pared, una persona) contagia de realidad a su imagen. Quizás el asunto vaya en ambas direcciones, y conviene tomar en cuenta esta transferencia de realidad entre representante y representado, medio y objeto en dos sentidos. Tal transferencia se puede explicar no sólo por el mecanismo de iconicidad arriba señalado sino además por otro proceso que se define en semiótica como "signo indicial".

Para Peirce el índice "es un signo, o representación, que refiere a su objeto no tanto por alguna similaridad o analogía de éste, ni porque esté asociado con caracteres generales que ese objeto poseería, sino porque está en una conexión dinámica (incluyendo espacial) tanto con el objeto individual, por un lado, como con los sentidos o memoria de la persona para quien sirve de signo, por la otra..." (Peirce 1955, 107) El signo indicial tiene una relación de contigüidad existencial, material, con su objeto. Los ejemplos que propone para ilustrar este concepto son el hueco dejado por una bala, la posición de una veleta de la dirección del viento, o la extensión del mercurio en un termómetro.

Esta doble operación sígnica se ilustra con particular claridad por la imagen de la Virgen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego. Para el creyente, esta figura no sólo es icónica de la apariencia de la Virgen, sino sobre todo indicial de su aparición milagrosa frente a Juan Diego y Fray Juan de Zumárraga. A diferencia de la Virgen de Andrea del Sarto, donde el pintor se presenta como autor de la imagen (y su relación con el referente es icónica), la imagen de la Guadalupe en la tilma probaría por contigüidad material la existencia de la Virgen, inclusive más aún que la pintada por San Lucas para quien la Virgen María posó en lo que se conoce como “La Virgen negra de Częstochowa”. Según la creencia, San Lucas pinta lo que ve, la imagen es icónica como en un retrato, pero la figura en la tilma es equivalente a una fotografía de la Virgen al operar por indicialidad, semejante al Sudario de Turín. Un índice es una huella, una marca o rastro por esta correspondencia física con su referente. En la leyenda de San Lucas se completa la indicialidad al sugerir que ese cuadro pintó usando la tabla de la mesa de la familia de Jesús (en casa de carpintero, ¿no habrá encontrado otra tabla en el taller como para no dañarles la mesa?).

La fotografía analógica, particularmente la documental, es por definición huella, testimonio y traza, como la imagen de la pisada del hombre en la luna (e.g. la huella de Buzz Aldrin del Apolo 11 en la superficie lunar, a su vez indicializada e iconizada en la fotografía). La luz reflejada por aquello que está frente al lente es lo que impacta a la membrana fotosensible de la película en la cámara, por lo que una fotografía de un hoyo negro dejaría virgen a la película expuesta, no importa cuánto tiempo quede abierto el diafragma, pues nunca sería penetrada por la luz (extrañas resonancias).

Las imágenes mantienen diversos grados de iconicidad e indicialidad, que a su vez varían dependiendo de los referentes. Un cuadro abstracto posee un grado nulo de iconicidad respecto a un objeto físico, pero un fuerte grado de iconicidad respecto al estilo abstracto mismo de la pintura (imita al abstraccionismo). Pero mientras el iconismo es mimético, la indicialidad es testimonial. Una acuarela de Kandinsky es indicial del trabajo personal y corporal del pintor, pero las obras de Vasareli, producidas mecánicamente, no dejan indicialidad física excepto por la firma del autor en cada ejemplar, ni iconicidad excepto su semejanza con su propio estilo “vasareliano”, el op art y el modernismo del siglo xx.

Las figuras de los bisontes superpuestas en los muros de la cueva para los rituales de caza nos permiten inferir que, desde entonces, hace miles de años, había un juego entre imagen y realidad donde se pretendía manipular la realidad por medio de su imagen. Este juego se jugaba por semejanzas o signos icónicos y también por huellas o signos indiciales: cuanto mayor la semejanza del signo icónico pintado al animal real, mejor augurio habría en la caza. Y a la vez, si el ritual y la caza habían sido exitosos, el animal pintado en un lugar de la cueva lo marcaba como lugar mágico que por relación indicial podría augurar un buen resultado en la siguiente ocasión. La magia opera por contagio y tiene un radio de influencia limitado. Esta indicialidad mágica explica la costumbre de sobreponer espacios de culto totalmente distintos en un mismo sitio: la Catedral Metropolitana casi sobre el Templo Mayor, la mezquita de Omar sobre el Templo del rey David y Salomón, la iglesia de Córdoba en la mezquita, o la mezquita en la catedral de Santa Sofía, así como iglesias sobre pirámides en Cholula. Agresión, afirmación de dominio y superstición: derrotar al símbolo al tiempo de utilizarlo a su favor.

Ese coqueteo entre la imagen y la realidad adquiere matices especiales con la fotografía analógica por la virtud de ser simultáneamente icono e índice. La realidad de la foto termina por contagiarse de realidad a su referente, como lo detectó Bazin. Para el creyente, si algo es tan verosímil debiera ser verdadero: es el tren viniéndoseles encima a los despavoridos espectadores de la película de los Lumière. Para el espectador común, la foto documental opera por este mecanismo donde la credibilidad del reportaje se refuerza por la imagen fotográfica. Otra vez *percipi est esse*. Recordemos el video testimonio que provocó revueltas en Los Ángeles en 1993 por varios días sobre Rodney King, el afroamericano salvajemente golpeado por la policía. Es probable que sin esa imagen en video de la golpiza transmitida por las televisoras, el desenlace hubiese sido distinto.

Hoy se producen y reproducen imágenes digitales que operan bajo ambos mecanismos semióticos: ilustran teorías por iconismo como las *gráficas lógicas* peirceanas (fractales de Mandelbrot y las series de Julia)¹ a la vez que realizan traducciones intersemióticas de un código a otro, matemático a visual. Las imágenes de *Starlogo* de Mitchel Resnick de la formación del moho de fango, de la expansión de incendios o del

¹ “Una gráfica lógica es una gráfica que representa icónicamente relaciones lógicas, como para ser una ayuda en el análisis lógico.” (Peirce 1903)

comportamiento emergente de las hormigas o termitas no filman directamente el moho o los incendios, es decir, no establecen una relación icónica o indicial con sus objetos, sino que ilustran fórmulas en un diagrama animado de un aspecto del comportamiento de estos fenómenos. Peirce propone también el concepto de *gráficas existenciales* simulando indicialidad para mostrar realidades de otro modo imperceptibles; un iconismo de lo indicial. Podríamos decir que tienen un grado x de iconicidad (son icónicos -- dibujos animados de conejos y lobos-- de un índice --modelo de simulación del comportamiento -- de un símbolo-- la fórmula, como las ecuaciones predador/presa de Lotka-Volterra, que representan el comportamiento hipotético--icono- de un sistema complejo). El juego de *Sim City* no es una representación de alguna ciudad en particular (como sí en cambio lo son los mapas de fotografía *Google Earth* o *Google Maps* que son indiciales e icónicos a la vez) pero el programa muestra icónicamente una ciudad virtual reconocible por analogía y por el simulacro de la interrelación de diversos factores en los sistemas urbanos (población, economía, industria) a través del diseño del programa de cómputo (del cual es indicial).

A pesar de su vinculación estrecha, hay una diferencia radical entre icono e índice: el icono es reproducible, como lo señaló Daguerre cuando dijo que el daguerrotipo no es sólo un instrumento para dibujar a la naturaleza sino para reproducirla (citado por Sontag 1919: 188). El índice, en cambio, es único: depende de su contigüidad existencial que, de ser reproducible, perdería pertinencia. Los índices, en el caso de la fotografía, se hallan no sólo en relación directa con el referente de una toma frente al lente (y con la luz que se refleja desde ahí) sino también atrás de éste, el fotógrafo (por el enmarcamiento y selección del objeto a capturar y obturar). La fotografía atestigua entonces lo que se vio, lo que se mostró y lo que se marcó; pero también es testigo mudo de lo que se descuidó, se ocultó y se dejó de marcar, y en ello va en juego, quiérase o no, no sólo la estética sino la ética del fotógrafo.

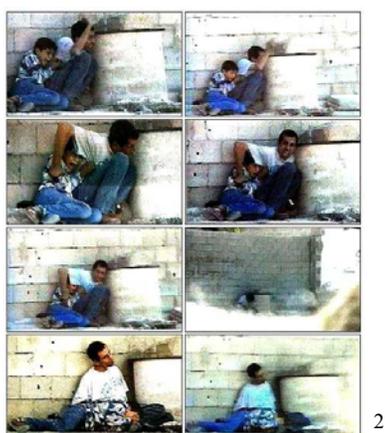
Mentiras, verdades y pifias

Por la complejidad y simplicidad a la vez de la producción de imágenes, particularmente por el espectacular virtuosismo de los efectos especiales en el cine, algunos hemos ido perdiendo paulatinamente la inocencia respecto a la transparencia ontológica de las imágenes. Se duda si, en la carrera por conquistar el espacio, el hombre realmente llegó

a la luna o si se trató de una puesta en escena a la Kubrick en un desierto de Nevada. De ahí que, para eliminar dudas, el Comandante David Scott, astronauta del Apolo 15, dejara caer al suelo un martillo y una pluma para probar no sólo que Galileo tenía razón --ya que ambos se precipitaron al suelo al mismo tiempo -- (no Scott y Galileo, sino el martillo y la pluma) sino que el hombre estaba efectivamente en la luna.

La relación entre iconicidad e indicialidad es complicada, en especial cuando se trata de fotografías con un peso político e intereses económicos de por medio, y de ahí el enorme valor de estos conceptos al proporcionar criterios de juicio para la decodificación de imágenes. Todos recordarán el video que se convirtió en la imagen emblemática de la atrocidad israelí en los 55 segundos de filmación del niño palestino Muhammad Al Dura a quien se ve morir en el regazo de su padre Jamal el 30 de septiembre del 2000 en el cruce de Netzarim, acribillado por la Fuerza de Defensa de Israel (FDI), según la fuente noticiosa. France 2, el canal de la televisión francesa, tuvo el mérito de difundir esa secuencia *ad nauseam* y ofrecerla a cualquier cadena que lo solicitara, y su camarógrafo Talal Abu Rahme recibió por ella trofeos e innumerables premios. Aquí operó en toda su magnitud la pulsión escópica de los espectadores en ver morir al niño ante la cámara.

Muhammad Al Dura se convirtió a su vez en el icono de la causa palestina por esa imagen que lo volvió mártir, y se nombraron calles en su honor, se emitieron estampillas, se imprimieron carteles y se utilizó su retrato para producir conmovedoras películas invitando a todos los niños palestinos a convertirse también en mártires como él.



Pero al observar bien la secuencia, hay varias cosas que no encajan y permiten dudar si la versión difundida por France2 es verdadera según la cual A] Israel acribilló deliberadamente al niño. Lo que salta a la vista en primer lugar es el momento del disparo

que fue tomado a otra distancia (foto 6). Falta continuidad, hay un corte y no se ve el instante del supuesto impacto sobre el niño. Cualquier reportaje imparcial dejaría abierta la posibilidad B] que su muerte fuera accidental, pues la Fuerza de Defensa de Israel estaba demasiado lejos de ahí, y no se dedica a perseguir niños. Surgen innumerables detalles problemáticos en esos 55': Si el padre se esconde detrás del barril de concreto para protegerse de la IDF (foto 1, 2, 3) a su izquierda como se señala en el mapa, ¿a quién le grita frente a la cámara? (Fotograma 4-5). ¿Por qué brinca la cámara y se corta la toma en el instante del disparo? (fotograma 6).

La versión más plausible ahora parece ser C] que Al Dura fuera muerto por un francotirador frente a él. Si fuera israelí ¿por qué el hombre no se cubrió por el frente desde un principio? Y de ser ése el caso ¿Qué hacía un camarógrafo palestino entre los soldados israelíes? Todo indicaría que quien le dispara a Al Dura era palestino. Ante estas incongruencias se le solicitó a France 2 mostrar el video completo, no sólo los 55 segundos sino los 27 minutos grabados por Rahme, solicitud repetidamente denegada por la empresa. ¿Qué ocultaba? El escándalo creció, hubo demandas de por medio y tuvieron que mostrarla. Aparecieron entonces muchos otros elementos que permiten plantear una cuarta versión D] que Al Dura fuese ejecutado deliberadamente por un palestino, lo que explicaría la cercanía entre el camarógrafo y el tirador (indicado por el brinco), como si se hubiesen puesto de acuerdo en sacrificar a Muhammad y volverlo mártir mediático para propaganda palestina.

Afortunadamente, hay una quinta versión que tranquiliza respecto al destino del niño y parece la más verosímil para quienes han analizado el caso: E] toda la escena fue actuada ante la cámara de Rahme en busca de nota, pues en el resto del video, fuera de esos 55' difundidos por los noticieros, después de "muerto" el niño mueve el brazo y el hombro, nunca se ve el impacto, ni hay sangre, ni llega la ambulancia, ni se realiza la autopsia, ni se recogen las balas para probar el caso contra el IDF. Al día siguiente aparece sangre, pero no en el lugar ocupado por el niño (que tampoco se vio en el video) ni se prosigue el caso con pruebas de ADN. Toda la evidencia desapareció sospechosamente y sólo se envió el video editado de menos de un veinticinquavo de filmación. Ya en la cinta completa aparecen varias sorpresas como un tripié casi junto a Al Dura en la escena fuera del cuadro original,

palestinos parados tranquilamente frente a donde se supone venían los disparos israelíes al tiempo que se oía un tiroteo y muchos otros detalles curiosos.³

No hay mejor índice para distinguir los hechos reales de los ficticios que el peritaje forense, es decir, el cuerpo del delito. Según la fuente consultada, el cadáver que se atribuyó a Al Dura en un hospital de Gaza había muerto 3 horas antes de la escena de los balazos, murió por otras causas y se trató de otro niño. Asimismo, este video no es el único: existen varios videos filmados en ese mismo cruce de Netzarim de supuestos heridos actuados por los palestinos frente a cámaras, pues al parecer es una escenografía muy apta para filmar desde varios ángulo con la utilería de la bandera israelí al fondo. A pesar de lo cuestionable del caso, Al Dura sigue siendo el icono de la atrocidad israelí para el público que sólo ve las noticias de TV en caliente, pero resultó también ser índice de una industria emergente: Pallywood.⁴

La televisión alemana (ARD) transmitió una entrevista con Tallal en que se contradijo y reveló múltiples inconsistencias, además de la otra versión del análisis balístico (sin balas --desaparecidas por los palestinos-- sólo el ángulo frontal de los disparos) que elimina las versiones A] y B]. Pero el caso ya no fue noticia. En un reciente juicio casi dreyfusiano en Francia lo ganó el canal francés contra quienes cuestionaron la veracidad del video; a pesar de que France2 nunca probó versiones A] y B] ni se retractó públicamente. Este escándalo es tan sugerente desde el punto de vista estético como repugnante desde el ético, pues el video contribuyó a inflamar el odio de la intifada del 2000 en que perdieron la vida cientos de palestinos e israelíes. Esto prueba que las imágenes son todo menos inofensivas: impactan la realidad y cobran vidas humanas.

Mockumentales, fraudocumentales, falsografías, indíconos y ficto-reportajes.

El genial Orson Welles realizó la película *F for Fake* sobre la falsificación del arte y del periodismo falsificando a su vez momentos aparentemente documentales dentro de la película. Ya antes, el 30 de octubre de 1938, Wells se divirtió mucho cuando, en su programa de radio de la CBS parecía anunciar el aterrizaje de extraterrestres en Nueva York cuando en realidad estaba leyendo la *Guerra de los Mundos* de H.G. Wells. Sus aterrados radio-escuchas, que confundieron el texto de Wells por una noticia real, entraron en pánico (como los espectadores de los Lumière) y atiborraron de llamadas a la estación

(confundieron lo icónico de la narración con lo indicial de describir algo al momento de estar ocurriendo).

Woody Allen parodia el género de los documentales de archivo en su película *Zelig*, un *mockumentary* o documental de ficción sobre un sujeto que nunca existió, pero que aparece con Babe Ruth, Duke Ellington y Eugene O'Neill, así como con intelectuales como Susan Sontag y Saul Bellow quienes le confieren un aire de realismo y verosimilitud a la narración de la película (el efecto Bazin: si sale Sontag en la película, cuyo rostro enmarcado con mechón blanco es inconfundible -- emblemático incluso de la intelectual de izquierda norteamericana-- entonces debe ser verdadero).

En este punto de nuestro análisis conviene afinar nuestras categorías para distinguir varios modos de falsear o remedar las referencias a la realidad:

1) El *Mockumentary* (remedocumental) es el documental ficticio, generalmente humorístico que exhibe serlo por el anacronismo de su montaje, y se ilustra en *Forrest Gump* cuyo personaje aparece junto a Lyndon Johnson, Richard Nixon y John Lennon, o *Zelig* de Woody Allen.

2) Denomino *fraudocumentales* a los que utilizan deliberadamente los efectos Bazin del contagio de lo real para mentir. En este género hay mencionar al caso de Muhammad Bakri, el famoso actor y director israelí árabe que produjo *Jenin, Jenin* el fraudocumental sobre el supuesto genocidio por bombardeos, mutilaciones y ejecuciones masivas de mujeres y niños en Jenin de las fuerzas israelíes. En el filme (financiado por la Autoridad palestina y exhibido para ser aclamado por todo el mundo) no se ven esas escenas, ni la supuesta fosa común donde se supone amontonaron cientos de cadáveres.⁵ El productor editó su *fraudocumental* yuxtaponiendo en collage imágenes de tanques, entrevistó al director de un hospital supuestamente destruido (que en otro documental posterior declara apenas un impacto leve en un muro). Bakri reconoció públicamente haber falsificado escenas e información y está siendo demandado por los soldados cuyos rostros utilizó en un montaje. Como es poco sabido, pues la noticia de la masacre cundió en caliente, Amnistía Internacional y una comisión de la ONU testificaron, después de una investigación del caso, que no existió tal masacre, pues los muertos fueron casi todos combatientes de ambos lados.⁶

3) Falsografía o *fauxtography*.⁷

Cuando se trata exclusivamente de foto fija, se pueden hacer *collages* o superimposiciones de negativos y ediciones digitalizadas. Incluso hay fotos mentirosas inocentes que retocan acné o le pintan el iris a quien cerró los ojos al instante de la toma. De todos es conocido que las fotografías de moda mienten al glamorizar a la modelo y adelgazarla o colorearla, pero esa manipulación de la imagen responde a las convenciones del género. En cambio, cuando se trata de fotografía de noticieros, la situación cambia radicalmente. Truquear una foto, como lo hizo el fotógrafo libanés Adnan Hajj de Reuters en agosto de 2006 (durante la guerra Hizbolla-Israel) al clonar manchas de humo con *photoshop* sobre una foto de Beirut para multiplicar el impacto mediático del ataque israelí, es un género nuevo al que se le ha denominado *fauxtography* (*de faux*, falso en francés). Además de perezosa y panfletaria, la actitud “profesional” de Hajj contribuyó a inflamar los ánimos en ese evento, como el video Al Dura la intifada del 2000.⁸



9

4) *Indícono*

Otra manera de engañar con la fotografía de noticias la ilustra la “Foto del año” de 2006 premiada también por Reuters del hombre que corre con niña en brazos en Líbano. Aquí la icónica es impecable, a diferencia de la falsografía, pues sí hubo un hombre corriendo con una niña enfrente de la cámara. Lo truqueado fue el índice que supuestamente registra: la prisa del hombre por salvar a la nena herida en realidad era la prisa del fotógrafo por sacar la nota. Este género que puede denominarse como *indícono*, el icono que pretende ser índice, es decir, imita la huella o marca de un hecho real. Varias fuentes aseguran que muchas fotografías que se tomaron durante la guerra del verano del 2006 resultaron de la escenificación especial en Líbano confeccionada por Hizbolla a modo de visita guiada para el *tour* de fotógrafos en busca de nota: *Hizbollywood*.¹⁰ De sobre está decir que de este modo se trivializan los hechos reales, se degradan a las verdaderas

víctimas del horror de la guerra, y se minimiza su sufrimiento. Como en el cuento de *Pedro y el Lobo*, la mentira termina por enmudecer el grito genuino de los damnificados.



5) *Ficto-reportaje.*

El caso Al Dura ilustra perfectamente el género del ficto-reportaje. La escena filmada por Talal Abu Rahme convence precisamente por el doble “efecto Bazin” que el espectador ingenuo aplica: a) si el niño fue fotografiado, el asesinato tuvo que haber ocurrido (el medio confiere realidad al objeto). Y a la inversa, si el niño parece real, la fotografía es verdadera (el objeto confiere realidad al medio) y esa puesta en escena se vuelve reportaje. La semiótica resulta de utilidad para detectar dos tipos de signos que derivan hacia otras conclusiones: la icónica de la tonicidad muscular del brazo del niño al taparse la cara, y la indicialidad del peritaje y el análisis balístico mencionado. (Huber 2003) Sin embargo, al momento de transmitirse, el efecto del video es inmediato, en caliente, y las erratas visuales que invierten el significado a nadie interesan.

Hay otros géneros muy creativos que escapan al ámbito de la fotografía pero no de la ficción política. Tengo en mente al *performance* en vivo (o más bien en “muerto”) como el del “cadáver” palestino que camina al camastro de su funeral, luego es llevado en hombros a su entierro, se resbala y sale corriendo al percatarse que estaba siendo filmado desde una avioneta; el de mujeres palestinas que aparentan llorar y gemir frente a un grupo reporteros invitados en busca de nota, heridos maquillados (como el “joven molotov” que es filmado actuando en un escena como si fuera de un enfrentamiento), implantes y montajes de escenas de video de helicópteros militares con niñas actrices que caen al suelo simulando estar heridas o supuestos ataques a civiles en la playa de Sharm all Sheikh, ambulancias que entran a cuadro por instrucciones del director de escena, muertos que se entierran y se vuelven a enterrar para aparentar un mayor número (como en Jenin),

“heridos” que aparecen en otra escena sanos como extras, y varios recursos muy creativos para confeccionar imágenes impactantes de la “noticia”.¹¹



Este gran talento histriónico permanece ignoto para la industria fílmica, pero no ha sido desperdiciado por la mediática. En consecuencia ha formado opinión entre un público que gusta comprobar lo que le dictan sus prejuicios, opinión conformada a su vez por los mismos medios. Este particular modo de fabricar noticias con figuras retóricas y estéticas como la hipérbole por aumento, el performance, el montaje y el histrionismo no ha mermado la reputación de sus reporteros y empresas que, en total impunidad, propagan estos géneros para su impacto inmediato y sensacionalista. Lo fugaz de la noticia contagia de fugacidad al fraude y lo trivializa, aunque el odio que generan contra los villanos así fabricados permanezca por varias generaciones y atice el conflicto.

Hay varias formas de explicar la emergencia y popularidad de estos nuevos géneros, y una es esta pulsión escópica particularmente intensa en torno al conflicto árabe-israelí entre los medios noticiosos occidentales, siempre pendientes al menor incidente en esta zona que hace que cualquier noticia, real o ficticia, se difunda y se pague bien. A ello hay que agregar otras consideraciones que subyacen a la parcialidad noticiosa, como prejuicios y fobias endémicas milenarias, la composición demográfica de receptores potenciales de tales crónicas, además del temor a ofender sensibilidades étnicas y religiosas inflamables. En conjunto, estos factores generan la necesidad de movilización de los ciudadanos desde alternativas no monopólicas para exigir reportajes más balanceados, así como aplicar criterios claros que permitan distinguir entre propaganda y noticia.¹²

Metonimia, anclaje y punctum

Hay dos figuras retóricas que inciden directamente en la producción de imágenes mentales y objetuales. Está, por una parte, la metáfora que utiliza imágenes simples de algo

concreto para referirse a algo más abstracto y confuso a través de un código de origen corporal de semejanzas y analogías que mantienen cierta sistematicidad (cf. Lakoff y Johnson 1980). Con metáforas visuales nos referimos a los matrimonios que “truenan”, a cuando se “rompe el hielo”, nos “volamos la barda”, los que “se pasan de la raya”, “el tiempo vuela” y nos quedamos “boquiabiertos”. De ahí que la metáfora se vincule a la pulsión icónica (aunque se construya con palabras), pues le da una figura visible a algo que no es realmente visual (como un concepto, emoción o situación) así como a la pulsión escópica de la necesidad ver algo que no es precisamente visible. Vemos de qué manera el lenguaje verbal delata la naturaleza eminentemente visual de nuestro pensamiento y experiencia corporal (como en el caso de las neuronas espejo antes mencionadas), donde “ver” equivale a “comprender”, tal como se inicia esta misma oración. Si figuramos algo es para verlo y comprenderlo, es decir, iconizamos las ideas para observarlas y entenderlas, a la vez que tenemos que figurar la percepción para interpretarla: iconizamos una idea tan abstracta como Dios en un anciano paternal y bondadoso, la luna en un queso, el amor en cupido y la muerte en una calaca (por operación metonímica, del todo por la parte).

Puesto que la percepción es limitada, está obligada a seleccionar un foco particular de su campo de visión. La fotografía asimismo impone un corte en el flujo de las percepciones que implica un inevitable ocultamiento del contexto. La ética del fotógrafo documental radica en esta paradoja de reflejar ese entorno al momento de suspenderlo. Digamos que la destreza y la integridad del fotógrafo documental suponen algo así como intuir la lógica metonímica de un hecho para ubicar y retratar justamente esa parte que representa al todo. Esta metonimia fotográfica opera de manera opuesta a la de un código fractal donde cualquier corte resulta válido, pues el conjunto está constituido por semejanzas a varias escalas. Aún más: los fractales no tienen límite; no hay un todo ya que siempre existe la posibilidad de cambiar a una escala menor y mayor donde hallaremos las mismas formaciones. En cambio, en la metonimia, la escala lo es todo, y la parte es el *punctum*.

Como hemos visto, con estos recursos se puede denunciar, ocultar o falsear noticias en los ficto reportajes que fabrican una falsa metonimia o en falsografías para multiplicar un impacto: se enfoca tendenciosamente cierta parte en un encuadre cerrado para que el destinatario infiera erróneamente al todo de cierta manera (muy común en noticias de

espectáculos artísticos o políticos con teatros vacíos donde se muestra sólo la zona ocupada para que parezca que el teatro estaba a reventar). La falsa metonimia se utilizó también en la producción de la llamada “masacre de Jenin” (ilustrada en la foto, otra vez, de Reuters). A este mito contribuyó significativamente el aclamado fraudocumental de Muhammad Bakri.



Con los mismos recursos, el fotógrafo puede recortar un contexto no para expresarlo sino, conociendo los mecanismos de decodificación del espectador potencial, hacer la toma como si fuese metonímica y colocarle una nomenclatura, o lo que Barthes denomina “anclaje”. Barthes señala que “el anclaje es la función más frecuente del mensaje lingüístico; aparece por lo general en la fotografía de prensa y en publicidad. El anclaje es un control; frente al poder proyectivo de las figuras, tiene una responsabilidad sobre el empleo del mensaje. Con respecto a la libertad de los significados de la imagen, el texto tiene un valor regresivo, y se comprende que sea a ese nivel que se ubiquen principalmente la moral y la ideología de una sociedad.”¹³ ¡Vaya compromiso!

De ahí se fabrica un género adicional de mentir con la fotografía documental además del fraudocumental y la falsografía. En este caso se miente con el pie de foto para distorsionar el sentido, como lo ilustra la foto de AP publicada por el *New York Times* que suscribe “policía israelí y palestino en el monte del Templo” denotando que el palestino fue golpeado brutalmente por el policía israelí; en realidad el sangrante es Tuvia Grossman, un turista judío que había sido atacado por un grupo de palestinos en una gasolinera en Israel y el policía trata de ahuyentar a los atacantes.¹⁴



Así pues, toda fotografía implica necesariamente un acto de enmarcamiento en el que se juega el *ethos* del fotógrafo. No sólo podría optar por girar uno entre los 359 grados restantes, sino acercarse y alejarse, enfocar y desenfocar ciertos aspectos y no otros, decidir qué corta y qué obscurece. Puede hacerlo para mostrar la realidad al enfatizar el *punctum* de una escena por medio planos, iluminación y composición; o puede provocar un proceso metonímico falso, como la foto del niño de Jenin que evoca una explosión nuclear. El *punctum*, concepto de Barthes (1981: 27) para denotar ese detalle que hace que una fotografía se destaque, explica que haya millones de fotos sin que sean iconos de algo, fotos con significación (invitados a una boda, auto chocado, brandy en copa) pero que no son significativas (en términos de Morris, [1964] 1974). “El *punctum* de una fotografía es ese accidente que me agujijonea (pero también me lacera, es punzante para mi)”. Las imágenes con *punctum* logran penetrar la realidad para liquidar una mentira, atravesar la indiferencia o lastimar. Puede verse en la primera foto al pie una plácida escena que parece el paseo dominical de un muchacho por el parque mientras su perro olfatea y orina, hasta percatarnos con horror de la especie de la criatura al otro extremo de la correa. Fabricar el *punctum* es casi tan grave como amputarlo.



<http://espora.org/revueltas/IMG/vignettes/AbuGrahib.jpg-s.jpg>

Hiperrealidad y reprealidad

La diversidad en las posibilidades actuales de manipulación de la imagen nos obliga a reconsiderar todo el espectro de las relaciones entre verdad y mentira, existencia y ficción, falsedad y autenticidad, realidad e hiperrealidad, fabricación y documentación. Ya no basta, como decía Santo Tomás, “ver para creer”; hay que “ver para dudar”. Una reflexión terminológica siempre resulta saludable respecto a estas cuestiones. Podemos considerar que el término de “ficción”, por ejemplo, denota lo real pero no existente; implica un mecanismo icónico que muestra la realidad por un rodeo, pues lo ficticio participa de la realidad. La literatura y el cine de ficción ya son parte de nuestra realidad, como la película *La Guerra de las Galaxias*, pero no son existentes, como en cambio sí lo fue la otra guerra de las galaxias, el programa armamentista de Ronald Reagan en 1993 para destruir misiles en el espacio. La ficción de *Zelig* es una metáfora auténtica de individuos y grupos sociales camaléonicos que se transforman de acuerdo a las circunstancias para presentar en cada oportunidad una imagen a la moda, trendy o políticamente correcta. Hay falsedades auténticas: el *kitsch*, como la música, vestuario y utilería de cantante *Liberace*, o del astrólogo Walter Mercado, existen, son reales y responden genuinamente al gusto de sus admiradores y clientes. El *kitsch* también es auténtico como índice de sensibilidades auténticamente *kitsch*.

Umberto Eco (1973) propone el concepto de “hiperrealidad” para referirse a las construcciones que pretenden ir más allá de lo real por el simulacro, como los parques temáticos de Reino Aventura, Six Flags, Disneyworld y Futuroscope. Las Vegas es un espacio hiperreal que imita los grandes monumentos del mundo en una ciudad del desierto de Nevada. Y sin embargo, Disneyworld y Las Vegas existen, son reales y auténticas falsificaciones de pueblos del Oeste Americano, de la Estatua de la Libertad o de la esfinge de Giza que ostentan incluso, por escala y acabado, el hecho de ser falsificaciones. Para Baudrillard (1978, 26) el simulacro de Disneylandia “existe para ocultar una simulación de tercer orden: Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden



de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad.”

Hay formas de falsear imágenes que, por contraste a las producciones pallywoodescas o hizbollywoodescas, resultan icónica e indicialmente fieles a la realidad en su misma falsificación, de manera involuntaria. Son consecuencia del paradójico hecho de que, al falsear la realidad, la muestran por un desvío. Quiero proponer el término de *reprealidad* (de represión y realidad) para distinguir los casos de imágenes que pretenden mostrar una realidad ocultando otra por un mecanismo icónico, pero que la realidad regresa, y con venganza, para mostrarse por un mecanismo indicial involuntario.¹⁵ En contraste a la hiperrealidad según la entienden Eco y Baudrillard como ocultación de la ausencia de realidad, las imágenes repreales inyectan realidad a la ficción desde afuera, delatan lo real en lo irreal. Me refiero a fotografías como las que Stalin manda truquear para crear una realidad ficticia que le granjeara la simpatía entre las masas. En su interesante libro *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*”, David King (1997) muestra cómo se van desvaneciendo uno a uno por pincel aéreo o con tinta negra los personajes que aparecían con Stalin en fotografías oficiales en la medida en que iban cayendo de la gracia del dictador.¹⁶ Las fotografías borradas de los camaradas de Stalin pretenden ocultar la existencia de estas personas y su proximidad a Stalin. Y sin embargo, resultan involuntariamente icónicas a la vez que indiciales de las purgas estalinistas en el círculo cercano al dictador soviético.





17 18 19

Otro caso de reprealidad es la foto de O. J. Simpson en la portada de la revista *Time* de junio 27 de 1994, una versión notoriamente oscurecida del archivo policial. Ante las protestas de manipulación de la imagen, los editores de la revista argumentan que sólo se trató de una foto-ilustración, no de una foto real, es decir, de un mecanismo puramente icónico y de diseño. Y sin embargo, entre todas las alteraciones posibles de la imagen, casualmente se seleccionó el color que enfatiza la raza del referente, y de ese modo resultó indicial del racismo subyacente en la percepción del asesinato de Nicole Simpson, su esposa de raza blanca. La revista *Newsweek*, en contraste, muestra la misma foto de archivo en color más verosímil. Desde un código en que lo negro tiene connotaciones no sólo raciales sino morales, el oscurecimiento es metafórico de un veredicto de culpabilidad e indicial de la antipatía ante el referente.

Se puede encontrar otro juego de signos visuales: el argumento de de *Time* de que se sólo trataba de foto-ilustración se traduce a que no se pretendió más que un signo icónico de Simpson, cuando es más que evidente que la foto es indicial. Aquí ocurre a la inversa del *indícono* antes mencionado (el icono que pretende hacerse pasar por índice), pues *Time* hace pasar un índice como ícono, es decir, es un *icóndice*. Este tipo de signos, los icóndices, son del orden de la reprealidad.



En la novela de ficción *The Gulf War Did Not Take Place*, Jean Baudrillard propone que la guerra del Golfo nunca ocurrió, y que simplemente se trató de un simulacro como los videojuegos. Poco después se puso a la venta un video-juego de acción *Desert Storm* de animación 3D con imágenes semejantes a las que vimos en 1990 por televisión. Las imágenes verdes en fondo negro de la Guerra del Golfo Pérsico son reales, probablemente verdaderas, pero no auténticas, pues si pretenden describir la guerra, sólo muestran efectos tecnológicos y ocultan los humanos. Aparentemente son icónicas de lo que los pilotos veían al momento de lanzar misiles, pero no son indiciales al ocultar la realidad de la guerra en los cuerpos mutilados y vidas arrancadas de las víctimas. Tales figuras muestran el afán quirúrgico y de precisión del ataque norteamericano, al tiempo que ocultan la sangre y las vísceras despedazadas de sus víctimas. Esas entrañas, en cambio, se fabrican y exhiben en las películas *gore* del cine hollywoodense: curioso pudor éste de ocultar la sangre cuando es real y exhibirla cuando no lo es. Sin embargo, pueden interpretarse como repales en tanto icónicas al ser indiciales del sentido lúdico que posiblemente tuvo ese episodio para los pilotos que participaron en él. Se disparaba como si fuera un simulacro o un videojuego, al igual que el simulacro se disfruta como si fuese real.

Muchos de los que vimos la transmisión televisiva de imágenes en vivo de los aviones estrellarse contra las torres gemelas de WTC el 11 de septiembre durante los noticieros matutinos, reaccionamos como si se tratara de una ficción hollywoodense o un *remedocumental*. Aquí la relación de realidad y ficción fue exactamente opuesta al efecto locomotora de los Lumière o la narración de Welles, pues viendo lo real supusimos que era ficticio.

Las consecuencias sociales del juego con imágenes documentales producen, por un lado, espectadores ingenuos que se creen todo lo que ven fotografiado en los noticieros, y por otro, escépticos que ya no creen en nada. A pocos sorprende que la fotografía pueda mostrar la realidad como también ocultarla, falsearla o transformarla, aunque para la mayoría aún mantiene enorme credibilidad. En las imágenes de propaganda política se opta por otorgarle certidumbre a aquéllas que se muestran favorables a quienes se tiene simpatía y a negársela a sus contrarios. La verdad se convierte en un asunto emocional y el código de interpretación es exclusivamente afectivo.

Ello es consecuencia de que algunos medios manejen tendenciosamente las noticias con víctimas y villanos de historieta confeccionadas para empatizar con los consumidores y mantener el *rating* de la empresa contra la competencia. De vez en cuando sueltan contadas versiones con tendencia opuesta para simular imparcialidad, como los articulistas *type* para exhibir “neutralidad”: el *izquierdista* del periódico conservador y el *derechista* del de izquierda, el *judío* del periódico judeofóbico y el *no simpatizante* del periódico incondicional a un político. Muchos periodistas son y han sido los auténticos héroes contemporáneos no reconocidos de los conflictos sociales quienes arriesgan su seguridad y su vida por dar testimonio y enviar información (particularmente en México, el segundo país más peligroso del mundo para los periodistas después de Irak). Otros, por contraste, son mercenarios en busca del impacto efectista, y se van por el camino fácil de la falsografía, el ficto-reportaje, el fraudocumental, el falso anclaje, la escenificación de “noticias” y la pseudo metonimia. En esas condiciones no queda más que abandonar nuestro rol de público cautivo de los monopolios mediáticos globales, aprender a leer la reprealidad en la imagen y asumir un papel activo en la búsqueda de testimonios por varias fuentes, como la montaña yendo a Mahoma.

Ya como conclusión cabe señalar que, más elocuente que lo repreal es lo deliberadamente invisibilizado por los medios. En contraste a los *tours* de reporteros en Medio Oriente organizados para fotografiar “víctimas” con libreto, casi no existen imágenes o reportajes sobre el genocidio cotidiano que está ocurriendo desde hace 24 años a la fecha por las milicias árabes contra cristianos y politeístas en Sudán, particularmente en Darfur, con 2 millones de muertos y 4 millones de desplazados, además de las recientes guerras civiles en Congo, Uganda, Sierra Leona, Liberia y varios países africanos y asiáticos.²¹ Tampoco han sido noticia los millones de africanos muertos de SIDA que no cuentan, ni contaron, con medicamentos básicos, pues ahí no se envían cámaras (excepto cuando celebridades como Madonna o Angelina deciden adoptar niños de ese continente) como tampoco lo hicieron a Rwanda durante el genocidio en 1994.

Al tiempo que la inmediatez, transparencia e inocencia de la imagen se van esfumando, crece el riesgo de que la verdad se vuelva contra-intuitiva. Si lo hiperreal oculta la irrealidad de lo real, lo repreal muestra la realidad de lo irreal. Con la panoptización progresiva de la sociedad en que incluso los teléfonos celulares son ya gadgets fotográficos

y cibernéticos al alcance de todos, la imagen documental se multiplica a números exponenciales. Requerimos, por tanto, de varios códigos para interpretar fotografías que no obedezcan al doble efecto Bazin, al principio invertido del obispo Berkeley o a la máxima atribuida a Santo Tomás. Mientras tanto, quepa confiar en una paralela sofisticación del espectador instruido y formado por esta misma panoptización, menos inerme ante esta colosal industria de los noticieros para detectar y reconocer esos índices repreales que muestran lo real al momento de ocultarlo.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York. Hill and Wang.
- *Retórica de la imagen*. Versión digital por Tomás Austin. En http://es.geocities.com/tomaustin_cl/semiotica/barthes/retoricaimg.htm
- Baudrillard, Jean. 1995. *The Gulf War Did Not Take Place*. Bloomington: Indiana University Press.
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bazin, André. 1967. "The Ontology of the Photographic Image" in *What is Cinema?* vol. 1. Berkeley: University of California Press.
- Eco, Umberto. [1973] 1986. *Travels in Hyperreality*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eco, Umberto. 1978. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Nueva Imagen/Lumen.
- Gubern, Román. 1996. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Huber, Gérard. 2003. *Contre expertise d'une mise en scene*. Paris: Editions Rápale.
- King, David. 1997. *The Commissar Vanishes, the Falsification of Photographs and Art in Stalinist Russia*. Henry Holt & Company, Inc.
- Lakoff, George and Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Morris, Charles, [1964] 1974, *La significación y lo significativo: estudio de las relaciones entre el signo y el valor*, Madrid, Alberto Corazón, Jesús Antonio Cid (trad.), *Signification and Significance*, Cambridge, Massachussets, MIT Press.

Peirce, Charles Sanders. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*. Justus Buchler (ed.) New York: Dover.

Peirce, Charles Sanders. c. 1903. "Logical Tracts. No. 2. On Existential Graphs, Euler's Diagrams, and Logical Algebra". *Collected Papers* 4.420 en <http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html>

Rizzolatti, Giacomo; Fogassi, Leonardo y Gallese, Vittorio. 2006. "Mirrors un the mind". *Scientific American* Vol. 295 # 5.Nov.

Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Referencias cibernéticas

Consultadas 18/12/2006

¹ Todas las traducciones del inglés son mías.

² <http://www.muslim-markt.de/Palaestina-Spezial/images/zionistenmassaker/zionmord.jpg>

³ Varias fuentes que monitorearon el video y han seguido los hechos buscando pruebas que confirmen o anulen la versión de France2: véase <http://video.google.com/videoplay?docid=700490603497722372>

<http://www.seconddraft.org/aldurah.php>

http://www.palestinefacts.org/pf_1991to_now_alaqsa_dura.php

⁴ *Wikipedia* refiere a Richard Landes quien denomina "Pallywood", al Hollywood palestino que, desde 1982 durante la guerra de Líbano, se ha estado produciendo para fines de propaganda.

⁵ http://www.worldnetdaily.com/news/article.asp?ARTICLE_ID=42404

⁶ El informe oficial de la ONU indica que mientras los palestinos afirmaron que los muertos habían sido 400 y 500 entre civiles y militantes, se comprobó que en realidad habían sido 55 militantes palestinos y 23 soldados israelíes además de 4 mujeres y 2 niños. El informe indica además que no se bombardeó la ciudad entera sino algunos edificios estratégicos en el centro y el 10% del campamento. <http://www.un.org/peace/jenin/>

⁷ <http://www.snappedshot.com/categories/9-Misinformation>

⁸ En contraste, el Estado israelí prácticamente ocultó a la prensa internacional las imágenes de los cientos de cohetes lanzados diariamente por Hizbolla contra la población civil en su territorio durante ese enfrentamiento para no desmoralizar a la población ni alentar al atacante.

⁹ http://static.flickr.com/78/208457064_3e98c0523d_m.jpg

¹⁰ <http://mypetjawa.mu.nu/>

¹¹ http://israelinsider.com/channels/diplomacy/articles/dip_0204.htm# 2006-12-16,

http://www.pmw.org.il/asx/PMW_shooting_fake.asx,

<http://www.seconddraft.org/selections.php?theme=pallywood>

¹² Las fuentes arriba citadas corresponden a este esfuerzo de balancear la parcialidad de las cadenas que dominan la industria de la información. La panoptización de los medios y la democratización de la comunicación por internet permite asimismo monitorear y denunciar estrategias de inculcación de odio étnico y nacional en niños, la estigmatización de alteridades, la indoctrinación del prejuicio, aunque a su vez tal accesibilidad reproduzca estos mecanismos.

¹³ http://es.geocities.com/tomaustin_cl/semiotica/barthes/retoricaimg.htm 14/01/2007

¹⁴ http://bokertov.typepad.com/btb/images/nyt_tuvia_grossman.jpg

<http://www.honestreporting.com/graphics/articles/coke.jpg>.

¹⁵ Una versión anterior de este texto se publicó en la revista digital de la UNAM. Ahí utilicé el término de “metarreal” para designar a estas imágenes. Opto ahora por sustituirlo por *repreal*, pues el anterior implica algo más allá de lo real, que no refleja bien el concepto que pretendo acotar.

www.revista.unam.mx/vol.5/num9/art56/art56.htm

¹⁶ <http://radio.weblogs.com/0113064/images/2004/01/10/stalin.jpg>,

<http://www.onsverleden.net/afbrusland/sat11.jpg>

¹⁷ http://nobelprize.virtual.museum/nobel_prizes/peace/articles/njolstad/index.html

¹⁸ <http://bss.sfsu.edu/jacksonc/H111/RussRev/Stalin-Kirov.jpg>

¹⁹ www.diycore.net/sablony/blok.php?id=22

²⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Image%3AOJ_Simpson_Newsweek_TIME.png

²¹ <http://www.middle-east-info.org/gateway/genocide/>

Véase, por ejemplo, http://www.crimesofwar.org/africa-mag/afr_03_mills.html