

Jean-Marie Floch

**“Anita Page, la bonita estrella de la MGM”
¿Análisis semiótico de una fotografía de prensa con pie
de foto?**

(traducción de Roberto Flores)

1. Es posible que parezca una paradoja, pero únicamente una semiótica fundada sobre la negativa de ver en la fotografía traza de lo “real” es la que puede verdaderamente contribuir al análisis de una fotografía como documento histórico. Ésta es al menos la convicción de la semiótica estructural, heredera de los trabajos de Saussure, de Hjelmslev y de Greimas, que se dedica a describir, no la impronta, como puede ser una fotografía en tanto signo connotado, sino las formas de la impronta, que la constituyen en forma significativa. La fotografía analizada aquí pertenece a un cierto tipo de signos: como un “índice”, para retomar la problemática y la terminología peirciana. La semiótica visual estructural que aborda una fotografía más bien busca reconocer la selección, la jerarquía y la disposición de las cualidades que constituyen su plano de la expresión y poner asimismo en relieve la trama [*mise en intrigue*] y las escenificaciones que constituyen su plano del contenido.

El estudio de una fotografía de prensa tomada de los archivos de un periódico francés hoy desaparecido —el *Echo du Nord*— puede ilustrar concretamente el modo en que una semiótica como

ésta analiza una fotografía y también mostrar que el papel de “anclaje” frecuentemente atribuido al pie de foto corresponde de hecho a un tipo particular de connotación del signo fotográfico, de la fotografía concebida como signo. Recordemos que esta función de anclaje fue definida por R. Barthes —paralelamente a la de “relevo”— en su célebre análisis de una publicidad de Panzani: “Retórica de la imagen”.¹ Para R. Barthes,

toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite escoger unos determinados e ignorar todos los demás [...] En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a *fixar* la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de estas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico [...] La función denominadora viene a corresponderse perfectamente con un *anclaje* de todos los sentidos posibles (denotados) del objeto, por medio del recurso a una nomenclatura [...] En el nivel del mensaje “simbólico”, el mensaje lingüístico pasa, de ser el guía de la identificación, a serlo de la interpretación, actuando como una especie de cepo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen), bien hacia valores disfóricos [...] Es evidente que, en todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene una función elucidatoria, pero la elucidación es selectiva; se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos; el texto constituye realmente el derecho a la mirada del creador (y, por tanto, de la sociedad) sobre la imagen: el anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor *repressor*, y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología.²

¹ R. Barthes, “Rhétorique de l’image” en *Communications*, n°4, París, Seuil, 1964 [versión en español en R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, pp. 29-47].

² R. Barthes, “Rhétorique de l’image”, *op. cit.*, pp. 44-45 [cita tomada de la versión en español, pp. 35-36].

Lejos de mí está la idea de poner en duda la función de anclaje que la prensa atribuye a los pies de foto. Pero, al mirar más de cerca, las cosas se ven menos simples de lo que parecen. Puede suceder que esta función de anclaje de los pies de foto sea explicada teniendo para ello que reconocer que la composición propiamente visual de la fotografía constituye por sí misma una “elucidación selectiva” del significado figurativo de la fotografía, una estructuración fuerte. En consecuencia es necesario dudar —se trata de un eufemismo— de la supuesta “libertad de los significados de la imagen”.

He aquí una fotografía extraída de los archivos del *Echo du Nord*. En ella es posible identificar los elementos de la escena: una muchacha posa y se esfuerza por expresar un vivo placer. Detrás de ella, el mar; delante, una roca. Una potente ola rompe. A lo lejos se delínean las curvas de los acantilados de la costa. Estos elementos constituyen la dimensión figurativa de la imagen. En cuanto al pie de foto, parece encontrarse ahí para permitir identificar la escena; ancla históricamente la situación representada merced a los “nombres propios”: Anita Page, la MGM, el Pacífico. Lo que se muestra es una realidad cinematográfica; una estrella de la MGM, una de las grandes compañías de Hollywood, cumple con su trabajo de actriz al expresar con su pose el placer que le produce escuchar el océano. ¡Se trata de la relación eufórica de lo visual —una “bonita estrella”— y de lo sonoro —los ruidos del Pacífico bramando— en el nacimiento del cine sonoro!³

Pero sucede que la pose de la estrella, muy enfatizada, constituye de por sí una organización de la “realidad”, su escenografía. Y ésta no es más que uno de los elementos de la dimensión figurativa de la fotografía, cuyas formas y valores son dispuestas por la composición de la imagen, que es otro modo de estructuración. Más aún, en la medida en que el pie de foto es tomado en cuenta después de haber echado un primer vistazo a la fotografía, éste constituye una ‘tercera’ estructuración. Finalmente, es legítimo

³ Anita Page fue actriz principal en *Broadway Melody*, la primera comedia musical de 1929.

pensar que el artículo y la ubicación general del artículo en el periódico que ha reproducido la foto representa una cuarta estructuración. Por ello, es preciso imaginar las relaciones entre estas diferentes estructuraciones como un conjunto de muñecas rusas o como un dispositivo “en hojaldre” de semióticas diversas: gestual, visual, lingüística, es decir, como un fenómeno de semiótica pluriplana y sincrética. Una vez dicho esto y con miras a nuestro objetivo —dar un ejemplo de descripción semiótica estructural y examinar la función de anclaje del pie de foto— nos limitaremos a analizar las relaciones entre la dimensión figurativa de la fotografía y sus estructuraciones, por una parte, a través del pie de foto y, por la otra, mediante la composición visual.

2. Examinemos ahora el pie de foto: *Anita Page, la jolie étoile Métro-Goldwyn-Mayer, se délecte aux bruits du grondant Pacifique* [Anita Page, la bonita estrella de la Metro-Goldwyn-Mayer, se deleita con los ruidos bramantes del Pacífico]. Bajo su aparente simplicidad, el pie de foto posee una estructura narrativa compleja, un doble programa narrativo; un programa de comunicación disfórica (el Pacífico es el emisor de un sonido amenazante) y un programa de estetización, que descansa en un hacer reflexivo y que toma como objeto el programa de comunicación. En efecto, la comunicación sensorial disfórica —el primer programa narrativo— es transformado por Anita Page en objeto con valor estético eufórico, con respecto al cual ella es el sujeto y el destinatario: ella se “deleita”. Esto es en lo que se refiere a la sintaxis del relato: ¿qué sucede con la semántica? Los dos programas se oponen en cuanto a los valores axiológicos y tímicos vertidos en sus objetos respectivos: el primer programa —de comunicación— tiene como valores la naturaleza (los “ruidos”) y la disforia (“bramante” designa un sonido amenazante);⁴ el segundo programa

⁴ *Grondant* en francés. Como se verá más adelante, conviene la traducción como “bramante”. Al respecto, María Moliner en su *Diccionario de uso del español* dice que *bramar* es “emitir su voz propia el toro... Emitir una persona gritos o sonidos muy fuertes que revelan cólera o dolor violentísimo”.

—el de estetización— tiene como valores la cultura y la euforia (“deleitarse” consiste en prolongar y cuidar de un placer para tornarlo más intenso). Por otra parte, conviene analizar el componente discursivo del pie de foto, en particular sus actores y su universo figurativo.⁵ Ahí nos encontramos con el mismo principio de categorización: uno de esos actores (Anita Page) es femenino, el otro (el Pacífico) es masculino. En el universo figurativo se oponen dos modos de sensorialidad: el carácter sordo, grave y difuso de los “ruidos” del Pacífico y el carácter intenso y puntual de la “estrella”, Anita Page.⁶ Es posible hacer dos señalamientos en torno a la estructuración de la fotografía como escena representada, tal como es propuesta al lector por el pie de foto. Por una parte, el pie de foto incita a la paradigmaticación del enunciado fotográfico, a su puesta en sistema sobre la base de las categorías semánticas que constituyen sus componentes semionarrativo y discursivo (cultura vs naturaleza, euforia vs disforia, femenino vs masculino, visual vs sonoro, compacto vs difuso) al igual que sobre la base de su homologación.⁷ Por otra parte, el pie de foto “ancla” la lectura de la fotografía en el sentido de que selecciona dos de sus figuras, la actriz y el Pacífico, en detrimento de

mos... Producir el viento o el mar un ruido semejante a los bramidos de los animales”. (N. del T.)

⁵ Aquí se hace referencia al “recorrido generativo de la significación” con el que la teoría semiótica trata de dar cuenta de manera dinámica de la constitución y complejización creciente de la significación, desde su instancia *ab quo* —las condiciones mínimas para su producción— hasta su instancia *ad quem* —su encuentro con el significante y su sumisión a las coerciones de este último. En la conclusión volveremos sobre el tema; por el momento digamos que ese “recorrido” se caracteriza por tener dos grandes componentes: el componente semionarrativo y el componente discursivo, en el que la instancia enunciativa toma a su cargo las virtualidades que proporciona el componente semionarrativo.

⁶ Se observará que, en virtud de sus dos rasgos contrarios, la misma categoría ordena la oposición pero también la comparabilidad, la homologación de los dos tipos de sensorialidad, visual y sonora. Tenemos aquí el fundamento para una posible sinestesia.

⁷ Componente semionarrativo: naturaleza vs cultura, disforia vs euforia. Componente discursivo: masculino vs femenino, sonoro vs visual, entre la que se encuentra la categoría sinestésica difuso vs compacto.

otras, como los acantilados, la roca o incluso la espuma de la ola. Además el pie de foto gana su estatuto de "información" productora de un efecto de sentido de realidad sobre la base de esta selección: la actriz *es* Anita Page, una estrella de la MGM y el mar *es* el Océano Pacífico.

3. Regresemos a la fotografía misma o, más precisamente, a su composición, a su organización formal. La composición de la fotografía, cuyos límites y formato se encuentran fijados y afirmados por una pequeña estrella y un código (MGMP-14489), se organiza a partir de un juego de rectas: verticales, horizontales y oblicuas. Las horizontales son: las del horizonte marino y la base del acantilado, la que liga la cresta superior de la roca a la cabeza de la estrella y, por último, la del muslo derecho de la actriz. La ruptura de la pendiente del acantilado sugiere, junto con la distancia entre la figura de la mujer y la roca, la vertical mediana de la fotografía. El eje general del cuerpo, que se prolonga hacia abajo por una arista clara de pequeñas rocas, delinea una gran oblicua cuya orientación es dada por la prominente sombra de la roca. Se observará que esta gran oblicua se encuentra valorizada por la perpendicular del brazo derecho de la actriz. La composición general de la fotografía descansa, pues, sobre una cuádrupartición ortogonal: dos mitades, derecha e izquierda, y, por un lado, una banda inferior donde se inscriben las figuras de la roca y de la actriz y, por el otro, una banda superior más estrecha donde se inscriben las de la espuma y de los acantilados.

El examen de las formas y de los valores de esas masas que son los elementos visuales de la escena representada permite reconocer la reiteración de un mismo contraste de formas en la parte inferior de la fotografía y en su parte superior. En la parte inferior, la forma masiva y trozada de la roca contrasta con la forma fina y contorneada de las piernas de la actriz. Ahora bien: en la parte superior, la misma forma masiva y fragmentada caracteriza a la espuma; y la cresta de los acantilados retoma la línea en cascada de las piernas (fig. 1). De esta manera, las piernas y los

acantilados por una parte y la roca y la espuma por el otro constituyen los que el pintor André Lothe llamaba “rimas plásticas”.⁸ Si a continuación se toma en cuenta “lo que pasa” de la parte baja a la parte alta, cuando la mirada va de una a otra siguiendo la dirección de la oblicua dada por el cuerpo de la actriz y reforzada por la prominencia de la roca, es posible ver que los dos pares de formas en contraste se encuentran sometidos a una doble transformación, cromática y topológica. La forma masiva y trozada cambia de oscura a clara, la forma delgada y contorneada cambia de clara a oscura. Esta transformación cromática se acompaña por una transformación topológica: las dos formas en contraste están claramente disjuntas en la parte inferior de la fotografía y están conjuntas en la parte superior.

¿A donde se llega con un examen de la composición de la fotografía como éste? Al reconocimiento de relaciones (de las similitudes y las diferencias: de las “rimas” y de los contrastes) y de transformaciones (un cambio de los estados cromáticos y topológicos), o sea, al reconocimiento de una semántica y de una sintaxis que proporcionan una trama, un relato propiamente visual. En otras palabras, la composición de la fotografía posee un componente semionarrativo autónomo, independiente de la dimensión figurativa de esta fotografía y —*a fortiori*— del pie de foto. Además, esta “trama” de la composición funciona como una posible escenificación de la escena representada, como una estructuración diferente que incluso compite con la estructuración propuesta por el pie de foto. Si se considera que la estructura semionarrativa ofrecida por la composición puede tomar a su cargo los elementos figurativos de la escena y su semantismo, entonces es posible dar cuenta del erotismo de la escena o, más precisamente, de las virtualidades de una lectura connotativa de ese tipo, ya que esta vez la mujer y la roca son los protagonistas de la historia, en la cual esta última relata su conjunción por sustitutos interpuestos

⁸ A. Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, París, Éditions Grasset, 1958.

(los acantilados y la masa espumosa). Aquellos para quienes el calificativo arcaico del Pacífico mediante el adjetivo epíteto antepuesto “bramante” recuerda el universo mitológico y épico de la Grecia antigua, verán en esta escena no tanto el nacimiento de Venus sino el rapto de la ninfa Europa por Zeus que había tomado la forma de un toro.⁹

Detengamos ahí la “cadena flotante de los significados” connotativos: los que aquí son invocados por la dimensión figurativa de la fotografía y por el pie de foto. Regresemos a la composición de esta fotografía, a su organización de acuerdo con un juego de “rimas plásticas” y de contrastes. Ahí hay un puesta en sistema que no tiene nada de único; incluso es posible decir que es totalmente clásica.¹⁰ Lo que en este caso es interesante comprobar es que, cuando un fotógrafo se propone hacer una obra de arte, encuentra —seguramente de manera inconsciente— principios de composición establecidos, perpetuados y transmitidos por la pintura. Desde ese punto de vista, esta fotografía de Anita Page también es un documento histórico; es testimonio de la imprudencia e incluso de la inanidad de querer desligar la fotografía del universo general de las prácticas significantes visuales (particularmente de la pintura) so pretexto de que el medio es radicalmente novedoso.

He aquí un cuadro de Lucas Cranach el Viejo:¹¹ esta “ninfa recostada en un paisaje” ofrecía un escena demasiado cercana a la de nuestra fotografía como para que resistiéramos a la tentación de tomarla como ejemplo de la tradición de composición pictórica por medio de “rimas” y contrastes. En efecto, la figura de la ninfa encuentra en la fuente el mismo paralelogramo que consti-

⁹ En la medida en que el pie de foto tiene como referente al conjunto de la fotografía —su dimensión figurativa y su dimensión plástica que estructura a la primera— es posible considerar que el anclaje que asegura el pie de foto deserotiza la escena representada: el placer sexual implícitamente reconocido como “legible” en esta fotografía es afirmado y al mismo tiempo controlado, desarmado, convertido en placer meramente estético.

¹⁰ Por ejemplo, Delacroix afirmaba que la composición de un cuadro era “una organización de analogías”.

¹¹ Lucas Cranach el Viejo, “Ninfa recostada en un paisaje”, Museo de Leipzig.

tuye su parte superior (brazo doblado, busto, muslo derecho). La línea de las montañas en la parte superior derecha adopta el ritmo de la pierna izquierda, hasta el “encaje” que forman los dedos abiertos del pie. En fin, si el punto de vista adoptado para dar cuenta del capitel representa una contrapicada opuesta a la picada adoptada por la pila de la fuente, en ese caso también es por razones formales: para asegurar la analogía entre el diseño de la fuente y del pino, que es la forma cromáticamente inversa en la parte derecha del cuadro (fig. 2). De esta manera, la “Ninfa” de Lucas Cranach el Viejo ilustra la antigüedad de las lógicas de lo sensible a las que puede remitir, intencionalmente o no, una fotografía de los archivos cinematográficos y periodísticos. La fotografía de Anita Page también es un documento histórico en la medida en que es testimonio del deseo de las grandes compañías cinematográficas de hacer aceptar el cine como un arte, y de los servicios que para ello les prestó la fotografía, en particular la fotografía de retrato.

4. El examen de la composición de la fotografía de Anita Page muestra que la imagen o, al menos, que ciertas imágenes no ofrecen la supuesta “polisemia” y “cadena flotante de significados” a las que únicamente sería posible anclar con un pie de foto o un texto: una imagen también es —estaríamos tentados a decir que eso es en primer lugar— un arreglo de formas, líneas y zonas de valores o de colores, el cual constituye un dispositivo que coacciona la lectura. Se trata de un acercamiento a la fotografía y, de manera general, a la imagen como signo connotado —como ícono o como índice— que puede hacer creer en la realidad de la “cadena flotante de significados”; de hecho, esta realidad no existe más que por la negación del fenómeno a la vez sensible e inteligible de la imagen: mediante la negación del “desarrollo lógico de su luz”.¹² Por nuestra parte, pensamos que la contribución de

¹² El pintor Eugène Carrière definía de este modo al cuadro, una definición sintagmática que contrasta con la definición paradigmática de Delacroix citada aquí mismo.

la semiótica —al menos la que intentamos desarrollar— no consiste en negar la naturaleza sensible e inteligible de la imagen como forma construida sino, por el contrario, en hacer reconocer las “lógicas de lo sensible” que ahí operan.¹³

Lo anterior nos lleva al enfoque de R. Barthes y a los textos que lo ilustran. No es posible negar el mérito histórico de R. Barthes por haber inscrito la fotografía en el campo de las prácticas significantes que constituyen el objeto mismo de la semiótica. Es seguro que, por el hecho de haber renunciado más o menos implícitamente al proyecto semiótico que buscaba una relativa científicidad, existe una marcada discontinuidad a lo largo del pensamiento de R. Barthes: el ensayista de los *Fragmentos de un discurso amoroso* ya no es más el semiólogo del *Sistema de la moda*. Sin embargo aún subsiste el hecho de que existe una gran continuidad en su pensamiento con respecto a la fotografía. Para decirlo rápidamente y de manera algo abrupta, añadiremos que de los textos semiológicos de los años 60 (“El mensaje fotográfico”, “Retórica de la imagen”) a los de los años 70 (esencialmente *La chambre claire*), subsiste una misma ausencia de sensibilidad a la dimensión propiamente sensible y visual de la fotografía: lo que no deja de sorprender por parte de un hombre tan atento a las diversas formas estéticas o simplemente estéticas. Sin pretender explicar la paradoja, expondremos aquí algunas hipótesis con respecto a la historia del pensamiento barthesiano y a su formación.

En primer lugar, la manera en que R. Barthes aborda la imagen debe mucho a Panofsky y a su “método para la descripción de las obras de arte”. Hace ya algunos años,¹⁴ mostramos que la distinción y la jerarquización de los tres niveles literal, icónico no codificado e icónico codificado, presentes en “Retórica de la imagen” correspondían globalmente a la distinción y jerarquiza-

¹³ Aquí se hace referencia a los trabajos del antropólogo y mitólogo Cl. Lévi-Strauss, en particular su obra *La pensée sauvage*, París, Plon, 1962 [versión en español, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984].

¹⁴ J. M. Floch, “Quelques positions pour une sémiotique visuelle”, en *Actes Sémiotiques-Bulletin*, París, EHESS-GRSL.

ción de los niveles de descripción panofskianos: respectivamente preiconográficos, iconográficos e iconológicos. Ahora bien, también es posible observar en Panofsky una misma ausencia de interés por la imagen como forma sensible construida, el análisis no comienza sino con la lexicalización, con la “puesta en lengua” de la imagen. Acto seguido, y quizá menos sabido, R. Barthes fue un lector y un oyente atento del gran especialista de la iconoclasia bizantina que fue André Grabar, y no podemos dejar de admirarnos por la gran similitud que existe entre la valorización del ícono por parte de los primeros iconófilos como imagen “acheiropoiética” (literalmente, no hecha por la mano del hombre, aludiendo así al santo sudario) y la valorización de la fotografía por parte de R. Barthes como impronta y como “hecho antropológico sordo”. Todo sucede como si, para R. Barthes, la fotografía fuera el procedimiento radicalmente nuevo que apasionó al siglo XIX: una imagen que no era tributaria de la mano, como sucede con los dibujos, los grabados, las pinturas; como si la fotografía fuera el avatar moderno y profano de los íconos. Por último, diremos que el enfoque barthesiano a propósito de la fotografía forma parte de una semiótica connotativa en gran parte individual, acorde a su mitología personal del “grado cero de la escritura” que, aunque imposible de encontrar o de llevar a la práctica en la lengua, pareciera al fin encontrarse en la fotografía. En consecuencia, la fotografía, contemplada y exaltada por R. Barthes, puede aparecer como un objeto mítico, en el sentido lévi-straussiano de una conciliación de esos contrarios que son la naturaleza y la cultura, la vida y la muerte y, de modo más esencial aún, la disjunción y la conjunción con el ser amado.

5. A manera de conclusión, quisiéramos regresar al modo en que la semiótica puede contribuir al análisis histórico de las fotografías.

La primera sería la distinción que hemos intentado ilustrar entre las dimensiones plástica y figurativa de la fotografía y que permite abordar tanto la historia de los motivos como la historia

de las "ópticas coherentes"¹⁵ en las cuales se inscriben esas formas construidas que son las composiciones fotográficas. Es posible ubicar la investigación semiótica al respecto en la línea de un H. Wölfflin en torno a las "visiones" clásica y barroca.¹⁶ Otra contribución que, si se compara con la primera, pudiera parecer paradójica a los historiadores del arte, sería prolongar y enriquecer el modelo panofskiano de descripción de las obras de arte (recordemos que es una descripción que se limita únicamente al significado de esas obras), comparándolo con el recorrido generativo de la significación que la semiótica ha elaborado para dar cuenta de la economía general de la constitución y del enriquecimiento de la significación. En efecto, este recorrido también descansa en una distinción y jerarquización de niveles homogéneos de descripción de las obras o, más generalmente, de todos los objetos de los sentidos. Al centrarse más frecuentemente el análisis de las fotografías como documentos históricos en el contenido, nos parece que hay ahí un eje de investigación y de cooperación pluridisciplinaria particularmente interesante para todos aquellos que trabajan en la significación de las fotografías. Más aún cuando éstas son frecuentemente narrativas y que el análisis de la narratividad quizá sea uno de los logros más sólidos de la semiótica.

La tercera contribución posible es la que la semiótica puede hacer al exámen de los diferentes estatutos históricos otorgados a la fotografía en el marco de las prácticas sociales significantes. Éste es el vasto campo de las connotaciones a las que se ha sometido y es posible someter todavía a la fotografía. Con respecto a las actitudes individuales, sería sugerente comparar, por ejemplo, las "miradas" de R. Barthes y de A. Döblin sobre una misma obra fotográfica: la de A. Sander. Pero, ante todo, el análisis se-

¹⁵ Cf. A. Semz, "Les optiques cohérentes", en *Revue d'Esthétique*, París, 1957 [reimpreso en *Actes Sémiotiques-Documents*, vol. VII, n° 68, París, EHESS-GRSL., 1985].

¹⁶ Para una lectura semiótica de "Principes fondamentaux de l'histoire de l'art" de H. Wölfflin, es posible remitirse a J. M. Floch, *Les formes de l'empreinte*, éditions Fanlac, 1986, pp. 85-112.

miótico de obras sincréticas —fotografías y textos que convergen en una significación global de la revista o libro— permite reconocer muy concretamente las actitudes epistémicas que caracterizan tal sociedad o tal época: las maneras en que vive y maneja el conjunto de sus signos.¹⁷ También sería posible emprender este mismo tipo de investigación a partir de la historia de la publicidad de las cámaras fotográficas o de las películas fotográficas.

Por último, para terminar con una mirada final sobre la fotografía de Anita Page, señalemos que los trabajos semióticos en torno a las interacciones discursivas podrían ayudar a definir los diferentes contratos (las diferentes “fiducias”) que inducen las poses adoptadas por las personas que saben que están siendo fotografiadas y quieren serlo. Las fotografías de retrato también son documentos históricos sobre las concepciones que una época puede tener de las diversas situaciones de intercambio, de diálogo y de enunciación.

¹⁷ Pensemos en eslógans tales como el de la revista francesa *Paris-Match*: “El peso de las palabras, el shock de las fotos”, que muestra bastante bien la actitud epistémica contemporánea con respecto a la prensa.



figura 1

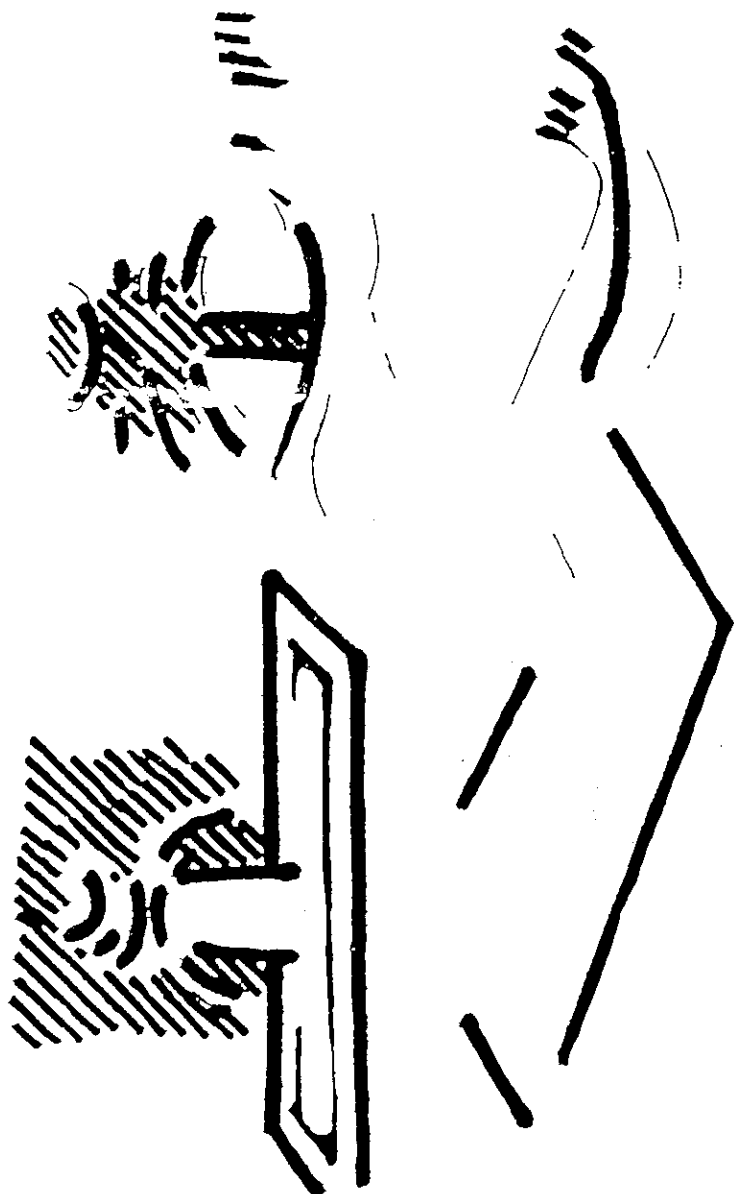


figura 2



figura 3



Anita Page, la jolie étoile Metro-Goldwyn-Mayer, se délecte aux bruits du grondant Pacifique.
MGMP-14489.