

de 2015. Recuperado de
<http://www.telegraph.co.uk/technology/technology-video/12064686/Rise-of-a-tech-giant-the-history-of-Instagram.html>
 Thomas, J.J. y Cook, K.A. (eds.) (2005) *Illuminating the Path: Research and Development Agenda for Visual Analytics*. Nueva York, IEEE-Press, recuperado de http://vis.pnnl.gov/pdf/RD_Agenda_VisualAnalytics.pdf

El reflejo de una realidad hipercodificada / *The reflection of an hypercoded reality*

Mónica Chávez González

(pág 167 - pág 176)

Analizar *La última ciudad* de Pablo Ortiz Monasterio y *Ricas y famosas* de Daniela Rossell, a simple vista podría ser la antítesis de una ciudad frente a otra, pero lo cierto es que ambas sostienen muchas similitudes y contrastes; esta temática de fotografía social puede ser estudiada desde varias aristas: la semiótica, la teoría fotográfica, el estudio de la imagen y la hibridación del arte con lo social. A través de la hipercodificación de la imagen que trata Umberto Eco, la fotografía logra comunicar, provocar, incitar, construir historias en un discurso codificado.

Palabras claves: hipercodificación, idiolecto, Pablo Ortiz Monasterio, Daniela Rossell, multisignificación

Analyze *The last city* of Pablo Ortiz Monasterio and *Ricas y famosas* of Daniela Rossell, with a naked eye can be the antithesis about a city versus another, but both has similarities and contrasts. This approach involves semiotics, photographic theory, images studies and arts and society. Umberto Eco talks about hypercoded image, specifically how the photographic image can communicate, provoke, incite, or create stories through a coded semiotic system.

Keywords: hypercoded, idiolect, Pablo Ortiz Monasterio, Daniela Rossell, multi-significance

Mónica Chávez González. Maestra en Estudios de Arte y Literatura, cursa el doctorado en Humanidades, en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Correo electrónico: monikcg@hotmail.com

Este artículo fue referenciado por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (14/12/2017) y por el ITESM (14/12/2017)

1. LA FOTOGRAFÍA SOCIAL

Analizar *La última ciudad* de Pablo Ortiz Monasterio y *Ricas y famosas* de Daniela Rossell, a simple vista podría ser la antítesis de una ciudad frente a otra, pero lo cierto es que ambas sostienen muchas similitudes y contrastes; esta temática de fotografía social puede ser estudiada desde varias aristas: la semiótica, la teoría fotográfica, el estudio de la imagen y la hibridación del arte con lo social.

Abordar estas obras es hacer un viaje en el tiempo por la ciudad de México de los años noventa hasta la de ahora para darnos cuenta de que casi nada ha cambiado y de que esta ciudad puede ser también otra ciudad. Ortiz Monasterio nos hace notar que esas calles que albergan sus fotografías también pueden ser las de Bogotá, Quito, Lima, Buenos Aires. Daniela Rossell, nos permite comprobar que esa asombrosa y extravagante sociedad privilegiada puede compartir sus excesos con los de esa asombrosa y extravagante sociedad privilegiada que también habita en Bogotá, Quito, Lima, Buenos Aires.

Con una intención crítica y lúdica, en la cultura mexicana han estado presentes temáticas sobre la vida de las clases populares, medias y altas. Mayoritariamente se han representado a los primeros grupos sin embargo, en el cine, la literatura, la pintura y la fotografía también se revelan aspectos de la vida de los grupos privilegiados económicamente, de manera irónica, develando su hábitat y costumbres; entre estas podemos destacar *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, en el cine a *El ángel exterminador* (1962) de Buñuel. Y vuelve a tomar fuerza a mediados de los años noventa un nuevo interés por darle voz a las clases privilegiadas, pero ahora serán los ricos hablando de los ricos; un ejemplo de aquello, dentro de la literatura, es Guadalupe Loaeza con novelas como *Compro, luego existo* (1992) o *Las yeguas finas* (2003), hasta llegar a Daniella Rossell y sus *Ricas y famosas* (1994).

2. EL IDIOLECTO

Umberto Eco desarrolló el término idiolecto, con mayor precisión, para referirse al estilo que cada artista plasma en su obra pero con ciertos códigos que se rigen dentro de él; llegó a ser muy específico cuando desarrolló el concepto de idiolecto estético, “para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales” (Eco 2005: 380). Va más allá de una forma de hablar, un acento o maneras de expresión; es el idiolecto de cada artista el que le otorga un sentido propio, un significado específico y único a su obra, “su análisis está destinado a profundizarse de lectura en lectura, y el proceso interpretativo adquiere el aspecto de una *aproximación infinita*” (Eco 2005: 382).

A medida que el mensaje se complica se establece la autorreflexión, en la que se articulan y se relacionan los códigos, esa es su función estética sino solo sería un mero acto de información o un rumor; para resolver este problema Eco plantea desarrollar un esfuerzo de interpretación a través de las líneas de decodificación. Junto a Roland Barthes sostiene

la idea de que la fotografía no es ese reflejo fiel de la realidad, que va más allá de un simple acto de exposición y que el destinatario tiene en sus manos el peso de la interpretación: “mantiene en vilo entre información y redundancia, que me impulsa a preguntar qué quiere decir, mientras, entre las brumas de la ambigüedad, entreveo algo que, en su origen, dirige la decodificación, es una especie de mensaje que comienzo a examinar, *para ver cómo está hecho*” (Eco 2005: 139).

3. SINTAGMA HIPERCODIFICADO

Para hacer un análisis más profundo, se establece el sintagma hipercodificado, lo que Eco define como los niveles de realidad que componen el idiolecto de un artista, de una obra o de un estilo gráfico o visual, de un periodo del arte y/o literatura; pero a estos niveles se añaden los que son específicos para la fotografía, entender la hipercodificación estética de estas imágenes.

La percepción de una obra fotográfica no viene dada simplemente por los elementos visuales que la conforman sino por las relaciones que estos pueden crear con respecto al factor contextual e interpretativo del receptor; sobre la imagen se proyectan gustos, creencias, identificaciones propias, juicios; la unión de estos dos factores son los que determinan el contexto en el que se produce la obra, un fenómeno importante para entender cómo surge el sintagma hipercodificado. “El encuadre y el enfoque, el acento que da el fotógrafo a los detalles de un objeto pueden modificar totalmente su apariencia” (Sontag 1996: 87).

Fernand Saint-Martin propone tres niveles de análisis: forma de la expresión, forma del contenido y contexto. El primero detalla las variables a tomar en cuenta, entre ellas se destacan el color, el tono, matiz, luz, dirección, encuadre, tipos de escena. Mientras que en la forma del contenido entran en juego una cantidad de códigos estéticos, establecidos por Umberto Eco, para entender un poco cómo se llega a una denotación; aunque, como él mismo lo dice, más que códigos, son repertorios que abren el panorama para permitir establecer connotaciones que articulan los mensajes para comprender cómo se construyen esas imágenes capaces de originar un enorme abanico de lecturas e interpretaciones.

4. EL CONTEXTO

A partir de estos dos conceptos se puede identificar el contexto, el último elemento que da como resultado el sintagma hipercodificado; no puede entenderse o analizarse una obra literaria sin la forma de la expresión y el contenido, pero estos dos tampoco pueden ser muy útiles si no se define su contexto. Toda obra artística es el resultado de una época, de una manifestación dentro de un momento y lugar determinados, de ideologías y creencias del autor y sus contemporáneos; son, precisamente, estas condiciones las que encaminan al receptor a dar una valoración a su análisis.

El contexto es el recorrido de las selecciones del artista, el que determina el sentido que obtiene la obra; la naturaleza fotográfica no tendría un valor en sí misma sin el ser humano puesto que él es quien la vuelve expresiva, cuando la integra a su realidad y la pone a su servicio y/o al de otro, se integra al objeto, lo interpreta, lo mira, lo organiza y adquiere una significación.

El contexto va por encima de las barreras de cualquier orden semiótico, pero a la vez se sirve de él porque es parte de esta estructura; “[...] el propio contexto expositivo establece una escala de lectura de la que no es posible disociar el contenido semántico e icónico” (Del Río 2008: 106).

El conocimiento previo y posterior de todo lo que concierne a la obra, como el autor y su receptor, es indispensable para el reconocimiento de un material artístico, por sus rasgos estilísticos, sus detalles; a través de todo esto se emiten señales, mensajes, historias, que comunican un goce estético y un argumento envuelto en ciertos recursos, elementos y códigos.

La naturaleza de la fotografía le otorga una doble condición, la de objeto e imagen; es imagen porque permite una lectura a través de los signos, de su estructura y sus relaciones; es un objeto porque posee unas características físicas que posibilita ser leída por las personas que la ven. Todo esto le permite ir acumulando marcas y huellas que generan acciones, que establecen un contacto físico; es ese objeto imagen que le permite al que la mira convertirse en un observador activo gracias a su fuerza inquietante, es decir, nos ofrece la posibilidad de construir una historia a través de esta imagen fija, de esta estética sensible que al mirarla nos implica quedar involucrados.

El contexto concibe otros horizontes de sentido que el de la anécdota que se narra en el nivel de la historia (primer nivel de lectura, en términos de Umberto Eco) y desestima (o, en algunos casos, directamente desconoce) los aspectos sociales, económicos, culturales e ideológicos. “[...] la imagen nunca existe por sí sola, se inscribe en un contexto, tiene un antes y un después [...] No hay imágenes sin recepción, es decir, sin individuos que las observen” (Masson y Dayan 1997: 12).

5. SENTIDO DEL OBJETO Y EL SUJETO

Por otro lado, el sujeto es indispensable dentro de la génesis de una fotografía; no únicamente el sujeto representado, puesto que no siempre es el caso, sino el sujeto que está detrás de ese lente. “Ocurre con la imagen lo mismo que con todas las situaciones de comunicación: el receptor no está solo ante ella. Toda su historia personal y todos sus valores intervienen en la percepción y el análisis que hace de la imagen” (Masson y Dayan 1997: 12-13).

La fotografía es otro tipo de lenguaje, una especie de catalizador semántico cuyas funciones están dotadas de arte y de sentido; cada obra describe por sí misma su contexto,

su estilo, su período, incluso su intencionalidad, habla por sí sola y su mensaje estético se actualiza hasta llegar al receptor para dar origen a nuevos significados. “Una foto expone al sujeto como territorio de indagación, es una unidad de análisis que narra o desarrolla una historia, ofreciendo indicios, fragmentos de memoria, significaciones y conexiones que es posible recuperar mediante procesos de exploración subjetiva” (Dussel y Gutiérrez 2006: 238).

No se puede concebir una fotografía sin tomar en cuenta al receptor, es parte de ese proceso artístico porque la foto es un mensaje que debe ser interpretado; si se imprime dentro de un contexto, entonces se encuentra supeditada a un destinatario que pasa a ser una especie de juez que asume una posición desde un ángulo que el fotógrafo no alcanza a encuadrar. “La imagen no es un mero dato que el receptor podría descifrar en una lectura puramente interna [...], la recepción de esta imagen trasciende el dato icónico según ‘vertientes’ culturales e idiosincrásicas que escapan a cualquier control por parte del emisor postulado [...]. La recepción de la imagen como campo casi perceptivo no es la recepción de un mensaje, sino la de una visión correspondiente, eventualmente, una mirada motivadora” (Schaeffer 1990: 51).

Las imágenes que proyecta la fotografía social tiene rezagos de género documental porque todas documentan algo, remiten a algo; lo que marca la diferencia es la lectura que hacemos de ellas, por tal motivo la fotografía social es el reflejo preciso de un fenómeno social, un testimonio de una identidad que puede motivar, provocar, apelar; más que un género es una condición para entender cómo llega a construirse este proceso dialéctico al transgredir el lente de la cámara, su función es la de ofrecer lecturas y confrontarla

Comentó Pablo Ortiz Monasterio, en una entrevista hecha por Claudi Carreras, al referirse a las conexiones entre fotografía y sociedad al afirmar que ésta “muestra no solo la parte de la sociedad que posa para la cámara, sino también a través de los encuadres de lo fotografiado, se permea una manera de mirar el mundo, marcada por la época y la cultura de una sociedad específica” (Carreras 2007: 244).

Daniella Rossell, siguiendo este mismo tema y por la entrevistadora anterior, nos dice que “no se puede pensar en una sin la otra [...] Es una relación de interdependencia” (Carreras 2007: 254).

El análisis de una obra fotográfica no se trata de decir qué es lo que piensa el artista a la hora de abrir el obturador ni se puede adivinar la intencionalidad del fotógrafo y su objeto, pero eso es lo que hay que indagar porque si solo se parte de sus características artísticas quedaría muy superficial. Y es que más allá de pretender decir lo que significa o lo que es —como ya lo explicó Eco en *Los límites de la interpretación*— “la función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es” (Eco 2005: 37).

En referencia a *Ricas y Famosas*, Rossell confiesa que “la traición que sintieron muchos de los que salieron en el libro tuvo que ver con verse como planos, sin todas sus dimensiones. Me echaron mucho en cara que yo no hubiera fotografiado su lado noble o

las cosas buenas que hacen. O sea, que de pronto, hay como muchos malentendidos de lo que hacen las fotos y lo que no hacen. Siento que también las fotos hicieron que muchos de los participantes reflexionaran sobre el contexto dentro del cual ven las cosas, que era algo en lo que no habían pensado. Sencillamente, no se imaginaban que si sacabas eso de ese contexto y lo metías en otro... significaría otra cosa” (Carreras 2007: 256).

Las explicaciones de la autora se vinculan mucho con el criterio de Nietzsche al decir que no hay hechos solo interpretaciones; el contexto va por encima de las barreras de cualquier orden semiótico, pero a la vez se sirve de él porque es parte de esta estructura; “[...] el propio contexto expositivo establece una escala de lectura de la que no es posible disociar el contenido semántico e icónico” (Del Río 2008: 106).

Con la obra de Rossell es como si —de pronto— la vida se nos pusiera irónica, y la crudeza y la violencia se vieran reflejadas con un despiadado sentido artístico —no en los rostros de un México pobre— en las multimillonarias mexicanas; fotografiadas en sus excesos, hacen el ridículo en medio de sus excentricidades. Es, en palabras del historiador Guillermo Tovar y Teresa, “un testimonio del estado de ensoñación diurna en que vive la plutocracia mexicana, a través de expresiones *kitsch*”.

Está claro que Daniela Rossell, perteneciente a uno de los estratos sociales y políticos más poderosos del país, se atrevió a desnudar —fotográficamente— a la gente de su clase; abrió el lente y mostró sin tapujos a la oligarquía mexicana, de la cual forma parte.

Barry Schwabsky, quien presentó su libro en México asevera que la fotografía centra su mirada “en su propia clase social: los oligarcas, cuyo poder económico y político mantienen a los humildes en su sitio. O no precisamente en los oligarcas en persona, sino en aquellos que viven a su cargo, sus esposas y sus hijas...” (Schwabsky 2017: 81).

La propia autora jamás ha negado nada de esto, incluso en la misma entrevista que mencioné anteriormente cuenta cómo surgió la idea de su libro. “Se me ocurrió caminando un día por la colonia en que vivía. Pensé que era una forma muy eficaz para relacionarme con familiares o amigos de esos familiares, en general para reencontrarme con un estrato social dentro del cual crecí, y me sentía definitivamente muy incómoda” (Carreras 2007: 255).

Ricas y famosas fue una obra que desató polémicas, desde su primera publicación en Estados Unidos, sus fotos no pasaron desapercibidas; sin embargo, fue hasta su lanzamiento en Madrid cuando empieza a despertar el interés de todos. Es el mexicano Juan Villoro quien da el primer paso al publicar una crítica sobre su obra en el diario *El País* de España al hablar de México y su historia; después lo hace Carlos Monsiváis para la revista *Letras Libres*; hasta que llega a México y el que toma la posta es el historiador Lorenzo Meyer para ir tejiendo los hilos de todas esas historias reflejadas allí.

El libro empieza a pasar de uno a otro, al ser estudiado por historiadores, literatos, críticos de arte; medios como *Reforma*, *El Universal*, *La Jornada*, *El Heraldo*, le dan espacios interminables en sus páginas; incluso la revista *Proceso* hace todo un estudio del árbol ge-

nealógico de Daniela Rossell, para poder encontrar los genes que de ella habitan en cada una de las ricas y famosas que aparecen en su libro. Siguiendo con la misma entrevista, Rossell asegura que “por un lado pretendía simplemente hacer una observación social [...] justamente buscando el resultado opuesto” (Carreras 2007: 47). Y sí que lo logró.

En *Ricas y famosas* nos muestra las imágenes de una realidad seductora, encantada, embelesada por colores radiantemente saturados —oponiéndose al claroscuro de Ortiz Monasterio—, aquí la ciudad está embotellada en grandes mansiones, que salen a flote a través de sus personajes (casi todas mujeres) solemnes, altivos que se hechizan alrededor de objetos y accesorios que fungen de espectros de un espacio hermético; el espacio como metáfora de lo impenetrable, donde el espectador irrumpe dentro de éste a través del lente de la cámara. Ya lo decía Norbert Lechner: “Habitar las ciudades, se ha vuelto ‘aislar un espacio propio’” (García Canclini, 1989: 47).

Y, al mismo tiempo, su trabajo nos provoca —a través de esas mismas luces que despuntan oropel— el asco de los excesos, la rabia por las diferencias sociales, el hastío del lujo y el poder; porque, a diferencia de *La última ciudad*, las mujeres de Rossell son un reflejo de la pasividad del que todo lo tiene, del que no necesita salir a buscar nada ni a detenerse por nada; incluso, en una de las fotografías se encuentra Itatí Cantoral, sentada delante un reloj, como metáfora de ese tiempo congelado, de mujeres que parecen ser un maniquí para promocionar marcas de ropa o un mero adorno que incita a soñar con espacios encapsulados, decorados hasta en el último rincón, indicándonos qué comprar, o qué gustos seguir.

El crítico Walter Robinson apuntó que “Las fotografías a color de Daniela Rossell de acaudaladas mujeres mexicanas en sus habitaciones amuebladas de manera *kitsch* muestran los asombrosos niveles de vulgaridad que puede alcanzar el capital excesivo” (Robinson en Jáquez 2002: 8).

En su libro *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord detalla con precisión el tiempo en el cual nos desenvolvemos y parece que Rossell lo ejemplifica muy bien en *Ricas y famosas* al retratar la tesis del francés cuando afirma que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediada por las imágenes” (Debord 2008, 37). Y es que, del mismo modo, *Ricas y famosas* nos remite a Sontag cuando afirma en *Ante el dolor de los demás* que “para que las fotografías denuncien, y acaso alteren, una conducta, han de conmocionar” (Sontag 2004: 21).

6. MULTISIGNIFICACIÓN

De aquí la importancia de la multisignificación, evidente en una ambigüedad, que no deben ser vistas como una forma peyorativa sino como una metadiscursividad que nos muestra una visión fragmentada y entrelazada del mundo, una autorreferencialidad, formas relativas y absolutas; a eso se refería Joan Fontcuberta al afirmar que “el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad” (Fontcuberta 1997: 17), mientras haya manipulación podremos encontrar ambigüedad porque la manipulación genera una variedad de signi-

ficaciones que, a pesar de haberse convertido en un término tan manoseado y satanizado, es un recurso artístico, un acto humano aplicado en todos los ámbitos y durante todos los tiempos. “Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografía es encuadrar, y encuadrar es excluir. Además, la manipulación de la foto antecede largamente a la era digital y los trucos del Photoshop: siempre ha sido posible que una fotografía tergiverse las cosas” (Sontag 2004: 31).

A Daniela Rossell le quedó muy claro este concepto, después del recibimiento que generó su libro y llegó a la conclusión de que “la fotografía es muy traicionera” (Carreras 2007: 255); pero creo que esto va más allá de una traición artística, la fotografía es un signo de recepción, como toda imagen en la que se compacta con la pragmática; está al servicio de la comunicación, posee identificaciones e indicios cambiantes, es un entramado de múltiples lecturas, de ambigüedades semánticas, de rasgos subjetivos.

Las fotos de Ortiz Monasterio –en cambio– se conectan con la memoria, son una especie de postales que hacen parte de un relato que posibilita la imaginación, a veces cargadas de nostalgia, otras fungen como un archivo de ese México que existe pero que a ratos se olvida; estas fotografías rescatan del olvido a sus habitantes, la ciudad es el escenario donde se presentan para revelar su identidad, aunque sea a través de conjeturas resultantes de cada mirada. Y es que como señala el prólogo de *La última ciudad*: “por supuesto no excluye el marco en el que transcurren veinte millones o más de existencias. Allí están las antenas de televisión que hacen parte de la aldea global a nuestra aldea megapolitana y muestran los espejismos del consumo a quienes nada tienen para alcanzarlos” (Ortiz Monasterio 1996: 5).

Estas imágenes demuestran que estamos inmersos en una sociedad que crece vertiginosamente, que se expande sin límite y medida y que, sin embargo, se buscan formas para no entrar en el anonimato. “La violencia y la inseguridad pública, la inabarcabilidad de la ciudad [¿quién conoce todos los barrios de una capital?] llevan a buscar en la intimidad doméstica, en encuentros confiables, formas selectivas de sociabilidad. Los grupos populares salen poco de sus espacios, periféricos o céntricos; los sectores medios y altos multiplican las rejas en las ventanas, cierran y privatizan calles del barrio. A todos la radio y la televisión, a algunos la computadora conectada a servicios básicos, les alcanzan el entretenimiento a domicilio” (García Canclini 1989: 47).

7. SOCIEDAD HIPERCODIFICADA - CONCLUSIONES

Y es aquí donde se entrecruzan estas dos obras, donde se unen estas dos miradas que no se miran, donde estas dos sociedades se desencuentran; porque las dos están inmersas en el mismo espacio, en el mismo tiempo, donde convergen las diferencias. Daniela Rossell es quien reafirma que esta otra realidad que ella fotografió “convive con la pobreza que hay afuera, que están en la misma geografía” (Carreras 2007: 258).

Por tanto, la fotografía es un género mucho más complejo y polémico del que parece, que –aunque por muchos años fue considerada como un arte menor– cada vez más nos

demuestra la necesidad de ser estudiada en una sociedad que vive dentro de una avalancha de imágenes; fue una especie de deconstrucción de la imagen para penetrar en la sociedad y la mirada del hombre a través del arte. Porque las fotografías también están cargadas de historias, también presentan atisbos de realidades que, más que proyectar, construyen y perciben miradas:

“[...] gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. El fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social [...]. El valor en fotografía no debe medirse únicamente desde su punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación óptica. La fotografía no sólo es un medio de descubrir la realidad. La naturaleza vista por la cámara es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la *nueva visión*” (Freund 1993: 174).

Ortiz Monasterio demuestra que no es necesario ser parte de la misma sociedad a la que se fotografía, que puede hacerlo con ese ojo muy bien entrenado para enfocar desde el otro lado, pero sin lástimas ni pesares. Rossell fotografía con la valentía artística de quien –por ser parte de esa misma sociedad– logró retratar esas mansiones para penetrarlas con un ojo crítico y artístico; crea una realidad llena de lucidez, aunada por sus propias condiciones contextuales en el qué y cómo logró captar, en su qué y cómo logró divulgar. Ambos “ponen de manifiesto la maestría de la mano y la mirada del artista” (Sontag 2004: 31).

Ese es precisamente el idiolecto que traté al inicio de este ensayo porque el estilo de cada artista implica, también, una elección previa y subjetiva que va creando artificios donde se construye el “‘pecado original’ de la fotografía, el estigma de que un alma no nace inocente” (Fontcuberta 2013: 27).

¿O será como ya se adelantó a decirnoslo sor Juana Inés de la Cruz, en su magistral *Soneto 145* –al referirse al retrato–, que “este que ves, engaño colorido / que del arte ostentando los primores / con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido” (De la Cruz 2009: 207)?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carreras, C. (2007) *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona: Gustavo Gili
- Del Río, V. (2008) *Fotografía objeto La superación de la estética del documento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Dussel, I. y Gutiérrez, D. (comps.) (2006) *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Eco, U. (2005) *Tratado de semiótica general*. México, D.F.: Random House Mondadori (Colección Debolsillo)
- Eco, U. (2011) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México, D. F.: Random House Mondadori (Colección Debolsillo)
- Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili
- Freund, G. (1993) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili

- García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo
- Ortiz Monasterio, P. *La última ciudad*. (1996) México, D. F.: Casa de las imágenes
- Rossell, D. (2002) *Ricas y famosas*. Madrid: Turner Publicaciones S. L
- Saint-Martin, F. (1990) *Semiotics of Visual Language*. Bloomington: University Press
- Schaeffer, J. (1990) *La imagen precaria*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Sontag, S. (1996) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa
- Veyrat Masson, I. y Dayan, D. (1997) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Editorial Gedisa

REFERENCIAS DE INTERNET

- Jáquez, A. (2002) “Autorretrato de la decadencia” en Revista *Proceso*, de septiembre de 2002. Consultado el 10 de mayo de 2017 <<http://www.proceso.com.mx/287640/autorretrato-de-la-decadencia-2>> (citando a Walter Robinson).
- López Suárez, M. (2006) “Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía” en *Cuadernos de filología italiana*, Núm. 13: 97-118. Consultado el 10 de diciembre de 2013: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/periol/Period_I/Master/CV_Lopez-Suarez.pdf >
- Schwabsky, B. (2017) “Ricas y famosas” en *Revista de Arte contemporáneo*, núm. 81. Monográficos de Arte 10: consultado el 13 de mayo de 2017 <<http://www.artel0.com/noticias/Daniela-Rossell-Ricas-Famosas-.html>>

ICONOGRAFÍA

- Pablo Ortiz Monasterio
<https://aphototeacher.com/2007/07/03/pablo-ortiz-monasterio/>
- Daniela Rossell
<http://oddstuffmagazine.com/girl-with-money.html>



II. PUNTO DE VISTA II. VIEWPOINTS