

## La especificidad semiótica del texto fotográfico

*Írida García de Molero y Jenny Farías de Estany*

*Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación.  
PFG Comunicación Social. Universidad Bolivariana de Venezuela.  
iridagarcia@cantv.net / fariasjenny@cantv.net*

### Resumen

En el presente trabajo se ponen en diálogo diversos postulados de teorías semióticas para generar una discusión en torno al hecho fotográfico. Se describen los tres tiempos ontológicos por los que ha transcurrido el acto fotográfico y se caracteriza la fotografía desde la tríada: ícono, índice y símbolo (Peirce, 1894; 1987). A su vez se consideran los principios de singularidad, atestiguamiento y designación (Dubois, 1986) para luego reconocer en la dimensión pragmática del hecho fotográfico los interpretantes en su semiosis, donde interviene la intersubjetividad y alteridad del autor-lector (Barthes, 1982; Andacht, 2006). Sus resultados ofrecen algunas pautas para describir la transición del hecho fotográfico desde lo analógico a lo digital.

**Palabras claves:** fotografía, signo indicial, singularidad, atestiguamiento, designación.

### The semiotic specificity of the photographic text

#### Abstract

Semiotic theories are confronted in the present paper to generate a discussion around photography. In this article, the three ontological times from photographic act are described and it is characterized since

the triad: icon, index and symbol (Peirce, 1894; 1987). At the same time, the principles of singularity, attestation and designation are considered (Dubois, 1986) in order to recognize in the pragmatic dimension of the photographic fact, the interpreters in its semiosis where the intersubjectivity and otherness of the author-reader act (Barthes, 1982; Andacht, 2006). Its results offer some guidelines to describe the transition of the photographic fact since the analog to digital process.

**Key words:** photography, indicial sign, singularity, attestation, designation.

## INTRODUCCIÓN

La Semiótica como disciplina del saber explica procesos de comunicación en las diversas culturas, evaluando mecanismos, expresiones, soportes, medios y signos que utiliza el ser humano para ello. Uno de estos medios lo constituye la fotografía como superficie significativa que, desde su aparición, marcó una nueva relación con lo visible.

Por otra parte, el hecho fotográfico ha transcurrido por un sinnúmero de análisis teóricos, técnicos, sociológicos, antropológicos, entre otros, que le ha permitido constituirse como un fenómeno de estudio presente en la comunicación personal, en la de los medios de difusión y en el arte visual.

En esta revisión documental se confrontan diversos autores y fuentes de referencias para generar una discusión de la teoría semiótica en torno a la fotografía.

El objetivo de esta investigación se centra en caracterizar la fotografía en los tres tiempos ontológicos por los cuales ha transcurrido y relacionarlos con el modelo triádico de clasificación signica de Peirce (1894). Es de hacer notar que el modelo de clasificación general del signo de Peirce (1839-1914) es aplicable y aplicado a cualquier situación de significación y, por ende, de comunicación.

A la vista de sus fundamentos filosóficos, las clasificaciones y definiciones de los signos que hace Peirce, éstas no aparecerán como clasificaciones *stricto sensu*, sino como modelo que incluye todos los aspectos ontológicos y epistemológicos del universo de los signos, tales como el problema de la referencia, el de realidad o ficción, el de la cuestión de objetivi-

dad, el análisis lógico del significado y el problema de la verdad (Buczynska-Garewicz en Santaella, 2001).

De igual forma, en el análisis de la fotografía como fenómeno de la comunicación consideramos los principios de singularidad, atestigüamiento y designación que delinean la relación de la fotografía/comunicación en la cultura (Dubois, 1986), para, finalmente, fortalecer el diálogo teórico a través de las posiciones reflexivas de Barthes (1982) y Andacht (2006) sobre los interpretantes, la intersubjetividad y la alteridad en el acto pragmático de la toma fotográfica.

## 2. ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

### 2.1. Las categorías ontológicas en Peirce

El modelo triádico peirceano permite clasificar los elementos constitutivos del proceso semiótico en el hecho fotográfico. Estos aspectos ontológicos del signo no están ligados a objetos en sí, sino a funciones que pueden cumplir los signos en semiosis diferentes, en atención a sus posibles estructuras, según el orden de sus elementos, ya sea representamen, objeto o interpretante.

Un signo, o *representamen*, es una cosa que está en lugar de otra para alguien, en algún sentido o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás más desarrollado. Ese signo que crea lo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en su lugar no en todos los sentidos, sino en relación a un tipo de idea, que a veces he llamado la *base* (ground) del representamen (CP 2.228 en Merrelll, 1998:44).

Esta lógica faneroscópica introduce la primeridad, la segundidad y la terceridad del signo. Siguiendo a Merrelll, la primeridad es

el modo de significación de lo que es tal como es sin referencia a otra cosa (...) la segundidad es el modo de significación de lo que es tal como es con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento (...) y la terceridad es el modo de significación de lo que es tal como es, a medida que trae un segundo y un tercer elemento en relación con el primero (Merrelll, 1998:52).

Es posible dividir cada una de estas categorías en otras, también triádicas, y resultan por medio de interrelaciones semióticas. La naturaleza de estas tricotomías devienen en el cualisigno, sinsigno y legisigno como “distinción trinaría entre cualidades (posibilidades) como signos, entidades o sucesos particulares (actualizaciones) —sean físicas, sensoriales o puramente mentales— y tipos generales (potencialidades) según hábitos y convenciones comunales” (Merrell, 1998:63).

De esta manera, el signo en sus tres modos de representación se emparenta con los tres elementos de la semiosis y los momentos de toda experiencia de conocimiento, como se observa en el diagrama 1 (Andacht, 2006:11).

**Diagrama 1. Clasificación sýgnica**

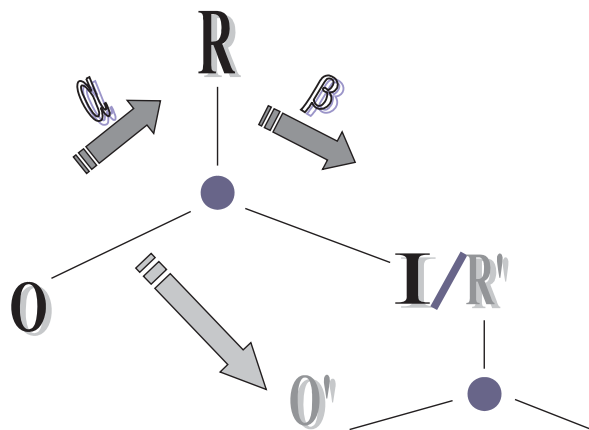
Faneron/semiosis	Primeridad	Segundidad	Terceridad
R	Cualisigno	Sinsigno	Legisigno
O	Ícono	Índice	Símbolo
I	Rema	Decisigno	Argumento

Fuente: Andacht, 2006.

Entendiendo que el signo es triádico, su expresión debería constituir la denominación de objeto bajo su forma adjetiva a través de lo icónico, indicial o simbólico.

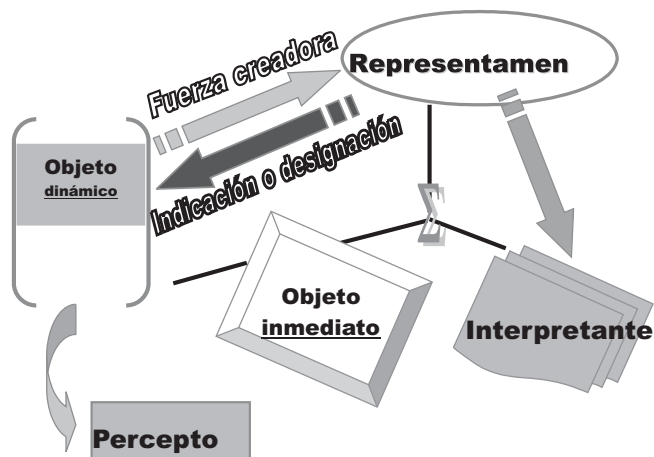
Un ícono es un signo que poseería el carácter que lo hace significativo, aunque su objeto no exista (...) Un índice es un signo que perdería inmediatamente el carácter que hace de él un signo si su objeto fuera suprimido, pero no perdería este carácter si no hubiera interpretante. (...) Un símbolo es un signo que perdería el carácter que hace de él un signo si no hubiera interpretante (Deladalle, 1996:98).

Según Peirce, la semiosis se da por la interacción del objeto, representamen e interpretante, cuyo funcionamiento podemos observar en el diagrama 2 (Peirce, CP 8.133 en Andacht, 2006:7).

**Diagrama 2: modelo triádico del signo**

Fuente: Andach, 2006.

El objeto (progenitor del signo) relacionado con lo real está mediado como “indicación” a través del objeto inmediato, definido como “el objeto tal como es representado en el contexto de un proceso de semi-sis” y diferenciado del objeto dinámico: “el objeto sin considerar ningún aspecto particular suyo, el objeto en tal relación como un estudio ilimitado y final lo mostraría” (Peirce, CP 8.133 en Andacht, 2006:7).

**Diagrama 3: determinación y designación de lo real**

Fuente: Andach, 2006.

### 3. DISCUSIÓN

#### 3.1. Los tres tiempos ontológicos del texto fotográfico

Desde sus inicios la fotografía se ha paseado por tres momentos que han descrito su estatuto semiótico. Desde el discurso de la mimesis hasta su carácter indicial que transcurre por el código fotográfico, se describe toda una ontología de la imagen.

El primer tiempo al que nos referimos destaca la afirmación de la fotografía como espejo de la realidad; la imagen verosímil, mimética. “En el caso de la fotografía esta fue sometida a arrastrar en sus inicios la carga de la imagen-espejo que debía —según los primeros beneficiarios y detractores— constituir su naturaleza” (Fariás, 2007:2). En estos inicios, a principios del siglo XIX, la naturaleza técnica de la fotografía la hacía ver como una imitación automática y natural de la realidad. Esta misma característica la separaba del arte, y diversos escritos de Baudelaire así lo confirman. Para la fotografía quedaba lo documental, la referencia, lo concreto, el resultado objetivo de la neutralidad de un dispositivo; y para la pintura quedaba lo imaginario, el arte, el producto subjetivo de la sensibilidad humana (Dubois, 1986:27). Según esta postura, la fotografía ni interpretaba ni seleccionaba ni jerarquizaba; se enmarcaba en la teoría del realismo, en su ontología mimética. Lotman lo denominó la exactitud del objeto, el sustituto de la naturaleza (Lotman, 2000:139).

El segundo momento característico del siglo XX plantea, por su parte, que hay una transformación de lo real en la fotografía, porque es codificada desde el punto de vista técnico, cultural, estético, sociológico, etcétera. Una fotografía solo muestra un ángulo de visión, reduce la tridimensionalidad del objeto en un espacio bidimensional, lleva —en el caso del blanco y negro— los colores a sus registros de medios tonos y aísla el momento de la toma del *continuum* temporal.

Los códigos perceptuales, muchos de ellos producto de la teoría gestáltica aunado a códigos de construcción del espacio, se enmarcan en este segundo tiempo y proporcionaron a la fotografía herramientas teóricas para defender su ontología de lenguaje codificado, que se contrapone a la afirmación barthesiana de “mensaje sin código” (Barthes, 1982:154). Lo que apoya Bourdieu al expresar:

... la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido,

una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único... Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en resumen de un “lenguaje natural”, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento (Bourdieu citado en Dubois, 1986:37).

A este respecto, refiriéndonos a los postulados peirceanos sobre la realidad y ficción, notamos que se describe a la primera como aquello que es a pesar de lo que opinemos, mientras que la segunda muestra sus características según lo que opinemos sobre ella. Por ello, una toma fotográfica es “real” mientras se encuentra en el acto de su realización, aunque su sustancia (la manifestación de esa imagen) no lo sea (1).

Más directamente, Fontcuberta afirma:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad (Fontcuberta, 1997:15).

El tercer tiempo de la fotografía, y el que desarrollamos en nuestros planteamientos posteriores basándonos en el modelo triádico de Peirce, define el hecho fotográfico como huella de la realidad, lo que Barthes denominó “el noema de la fotografía”, que no puede salirse del lenguaje deíctico, del referente, de lo que estuvo y que constituye el orden fundador del acto fotográfico, porque toda fotografía “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia... toda fotografía es un certificado de presencia” (Barthes, 1982:151).

Ya desde el siglo XIX Charles S. Peirce establecía el estatuto indicial de la fotografía a partir del concepto de índice o index y lo diferenciaba del ícono (primer elemento) y el símbolo (tercer elemento).

Un índice es una cosa o hecho real que es un signo de su objeto por estar conectado con éste de hecho... Una fotografía, ej., no sólo estimula una imagen, posee una apariencia, sino que, por su conexión óptica con el objeto, es una evidencia de que la apariencia corresponde a la realidad (Peirce, CP 4.447 citado en Andach, 2006:21).

La fotografía como objeto visual se transformará en signo indicial, pasando por el signo simbólico e icónico en un recorrido por la tríada peirceana, según se manifieste en la situación comunicativa (pragmática).

Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física (Peirce, CP 2.281, 1894:2).

### **3.2. El estatuto indicial de la fotografía**

Los tres tiempos ontológicos de la fotografía y su propia caracterización de signo indicial se explican bajo el modelo triádico de Charles S. Peirce, que propone la noción de signo y lo determina por ese algo que está para alguien, en lugar de alguna cosa y bajo algún aspecto (Peirce, CP 2.228, citado en Merrell, 1998:44).

En el primer tiempo ontológico descrito predominó el ícono o signo icónico (propios de sistemas de representación, como el dibujo y la pintura) relacionado por analogía con su objeto; en el segundo se imponía el símbolo (sistemas lingüísticos) determinado por el código y su convención, y en el tercero, por la conexión o contigüidad del referente, es decir, el index. La fotografía es principalmente un signo indicial que luego pasa a ser ícono y/o símbolo.



una fotografía es un índice, pues tuvo que haber existido entre la placa y el objeto, necesariamente, una contigüidad espacio-temporal. Así, los <Objetos Inmediatos> son la sustancia del Índice de la cosa contenida en el signo a través de aquél: es el puro <significante> en su sustancia dotada de una forma diferencial respecto de otras formas posibles (Peirce, 1987:13-14).

Peirce, lógico norteamericano, en contraposición con el modelo binario saussureano plantea el concepto del *index* o índice en relación con el objeto (referente) dentro de esa otra tríada que se completa con el representamen (expresión) y el interpretante (idea, respuesta o acción que el signo produce en el intérprete) y que explica las tres etapas del proceso cognoscitivo: primeridad, segundidad y terceridad.

Un Signo, o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado su Objeto, como para poder determinar un Tercero, llamado su Interpretante, para que asuma la misma relación triádica con su Objeto en la cual el mismo está con el mismo Objeto. La relación triádica es genuina, es decir, sus tres miembros están unidos por ella de un modo que no consiste en ningún conjunto de relaciones diádicas. Esta es la razón por la cual el Interpretante, o Tercero, no puede estar en una mera relación diádica con el Objeto, sino que debe estar en tal relación con éste como la que el propio Representamen posee (Peirce, CP 2. 274 en *An-dacht*, 2006:3).

De este modo, el signo indicial, que caracteriza el acto fotográfico, no excluye los otros dos tipos de signos: “el signo fotográfico, por su modo constitutivo (la huella luminosa), pertenece de lleno a la categoría del *index* (signos por conexión física), e incluso si los efectos de la imagen foto terminan siendo del orden de la semejanza icónica, o incluso perteneciendo a la categoría de símbolo” (Dubois, 1986:60).

En este signo indicial se presentan los principios de singularidad, atestiguamiento y designación. La singularidad se remite a esa huella física, a esa marca indicial única que tiene un solo referente. Peirce hablaba de individuos, unidades singulares, colecciones singulares de unidades y continuos singulares, mientras que Barthes lo definía como el particular absoluto. “Este principio de singularidad indicial tiene en realidad su origen en la unicidad misma del referente. Por definición, éste no

puede jamás repetirse existencialmente; jamás se atraviesa dos veces el mismo río” (Dubois, 1986:66).

Por su parte, el principio de atestiguamiento explica que por la naturaleza misma de la fotografía, esta testimonia, certifica y ratifica la existencia del objeto de su procedencia. Es la evidencia misma de lo que existió.

Finalmente, el principio de designación muestra lo que nos llama la atención en la fotografía, el *punctum* barthesiano que señala con el dedo hacia algún lugar. En palabras de Peirce, todo lo que llama la atención es un índice, y en este caso el índice fotográfico es la potencia designadora, vacía de contenido, que no afirma nada, solo dice “Allí” (Peirce, CP 8.41 en Andacht, 2006:20). Este índice fotográfico amplía su valor a través de la acción proyectiva, que menciona Barthes cuando afirma que el *punctum* tiene más o menos virtualmente una fuerza de expansión que con frecuencia es metonímica (Barthes, 1982:90).

El índice remite a las referencias que todo perceptor va a conseguir en la fotografía. Nos referimos a las marcas halladas en el texto visual y que ofrecen información sobre el soporte, el dispositivo fotográfico, el fotógrafo y el mundo fotografiado. En este sentido, la referencia al soporte se halla en el uso de las emulsiones sensibles, el papel, películas, efectos, etcétera (*software* de la fotografía); la referencia al dispositivo se verifica en el encuadre, numeraciones y demás elementos que certifiquen la presencia de la cámara (*hardware* de la fotografía); la referencia al mundo se verifica por los elementos que se reconocen en la imagen; y la referencia al fotógrafo, por el estilo que impera en las tomas y por las huellas de la acción misma de fotografiar (sombras, reflejos, etcétera).

### 3.3. Los interpretantes en la semiosis fotográfica

En la fotografía transcurren lenguajes y códigos que provienen de otros sistemas productores de sentido y que confluyen en una red para definir la fotografía como signo y/o texto visual. Como signo cultural donde el contexto y las circunstancias de enunciación son pertinentes para su entendimiento, las fotografías se semantizan, se cargan de contenidos significativos que parte de ese subcódigo técnico (formatos, granos, tonos, etcétera) y establecen relaciones intertextuales con otros códigos, como el de la pintura (perspectiva geométrica), el cine (encuadres, narración), la escultura y la arquitectura (la pose y la composición), literatura, *cómics*, etcétera (otras formas narrativas).

Estas posibles significaciones en el nivel de la terceridad están relacionadas con los tipos de interpretantes: inmediato o emotivo-icónico, dinámico y lógico o final.

En el hecho fotográfico este primer interpretante se define como la posibilidad semiótica de ser un signo fotográfico y debe ser colocado tanto en el autor (fotógrafo) como en el perceptor. Se incluye aquí el encuadre “mental” que fragmentaría visualmente un objetivo fotográfico, el *feeling* del fotógrafo, esa primeridad, punta del *iceberg* (cualisigno), en el lugar de la iconicidad. Es el modo de asumir una relación con las cosas y objetos del mundo (Mangieri, 2000:65).

El segundo nivel de significación (segundidad) describe el predominio del hecho fotográfico si retomamos el índice y lo relacionamos con la propiedad de “singularidad”. Este interpretante dinámico reclama su conexión con el mundo real o imaginario. “El ‘lugar’ de la fotografía no es ya el espacio de la composición como subcódigo geométrico o la posibilidad de encuadrar como ‘marco vacío’, sino el representamen de un lugar, de un sujeto que reclama su singularidad, su ‘existencia’ como cosa singular en el mundo” (Mangieri, 2000:67).

En el nivel de la terceridad se halla el interpretante final, que en ocasiones puede coincidir con el objeto dinámico, pues se trata del estilo, modelo o tendencia establecida en la imagen fotográfica. Es el área de la fotografía “política”, “de moda”, “pornográfica”, etcétera, que se establece en un tiempo y en un espacio social. Es la expresión del legisigno, lo general, el motivo.

Los tres interpretantes forman una especie de red que provoca lo que se conoce como la semiosis ilimitada. En este sentido la fotografía se encuentra en la zona del índice y de los interpretantes dinámicos, pero ello no quiere decir que no pertenezca a los niveles del ícono o símbolo. El texto fotográfico va generando la complejidad de sentidos que lo conectan con otros textos visuales y verbales, entre otros. Dentro de esta perspectiva pragmática la imagen permite la conexión entre fotógrafo y lector en un proceso de semiosis ilimitada. Se establece una intersubjetividad y alteridad en la estructura del texto fotográfico, pues coexisten relaciones entre el sujeto observador y sujeto observado, lo que denomina Mangieri la consciencia semiótica del otro (Mangieri, 2000:81).

La semiosis ilimitada se emparenta con el concepto de texto en Lotman, pues la fotografía pasa a ser dentro de la cultura un dispositivo

intelectual que transmite información depositada en él desde afuera, transforma mensajes y produce unos nuevos. Esta función socio-comunicativa del texto se resume en varios procesos: el texto lleva la información del portador a un auditorio (destinador-destinatario), el texto cumple la función de memoria cultural colectiva (auditorio y tradición cultural), el texto en su papel de mediador reestructura la personalidad del lector (lector consigo mismo), el texto desarrolla un papel activo en el diálogo entre él y el lector al actuar como una formación intelectual independiente (lector y texto), el texto trasladado de un contexto cultural a otro actúa como un nuevo informante en una nueva situación de comunicación (texto y contexto cultural) (Lotman, 1996:81).

En este contexto la fotografía utiliza diversos códigos para cumplir su función comunicativa y su función generadora de sentido colocada dentro del eje semiótico de los textos como sistemas poliestructurales (Lotman, 1996:86).

Finalmente, la fotografía cumpliría, como objeto-documento, la función relacionada con la memoria cultural, pues promueve el recuerdo del referente como signo indicial. Al mismo tiempo ha de continuar indagando en el presente momento digital su ontología y especificidad como sistema de comunicación inserto en la dinámica visual, que transcurre junto al avance de la técnica, y en la búsqueda de nuevas simulaciones multisensoriales e interactivas que recrean las estructuras de las experiencias totalizadoras de la vida misma.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

El texto fotográfico, que contiene en sí el hecho fotográfico como fenómeno cultural, ha recorrido diversas interpretaciones teóricas que dan cuenta de su naturaleza y caracterizan su proceso de semiosis.

En el análisis teórico de la fotografía destaca su naturaleza indicial descrita por Peirce, centrada en su característica de huella luminosa que certifica la existencia del referente. Asimismo, dentro del índice la fotografía presenta sus tres principios de singularidad, atestiguamiento y designación, que se relacionan con las referencias que se hallan en la fotografía y que ofrecen información sobre el soporte, el dispositivo fotográfico, el fotógrafo y el mundo fotografiado. Pero la fotografía no puede explicarse solo como un índice en el nivel de la segundidad, sino que apela a las otras categorías peirceanas para completar su semiosis.

Finalmente, la mezcla de códigos de otros sistemas de signos se emparentan con la fotografía y sus subcódigos para explicar los interpretantes presentes en ella y para determinar el legisigno en la terceridad, objeto de estudio de la Semiótica.

Por esto, el texto fotográfico y su funcionamiento como sistema poliestructurado, al decir de Lotman, seguirá siendo motivo de estudio en la dinámica cultural que constantemente transforma la mar de signos por los que navegamos diariamente.

Desde el invento de la fotografía comenzó una nueva etapa en la historia de la cultura: la era de los aparatos y los dispositivos, en la cual el sujeto, por la acción de programas tecnosociales, tiende a convertirse en un sujeto programador y programable que reúne puntos según programas formulados para diseñar realidades a partir de posibilidades. Esto implica, en el actual panorama de la práctica fotográfica, una relación diferente con el manejo de la exterioridad, pues esta en la computadora colapsa en su interior y la realidad pasa a ser virtual. Este trabajo aporta un punto de vista posible para encarar el estudio de la especificidad semiótica del texto fotográfico, con miras a propiciar investigaciones que analicen la transición de la fotografía analógica a la digital en el regreso triunfal del universo numérico propuesto por Pitágoras hace más de 2.500 años.

### Nota

1. Estas categorías se encuentran definidas en mayor medida en el capítulo Signos-pensamientos: “Realidades” y ficciones del libro “Introducción a la Semiótica, de C. S.: Peirce” del Floyd Merrell. 1998. Maracaibo (pp. 173).

### Referencias documentales

- ANDACHT, F. 2006. **Seminario “Signos de Identidad, Alteridad y Cambio: la Representación de lo Real y de lo Imaginario en la Cultura Contemporánea”**. Universidad del Zulia. Doctorado en Ciencias Humanas. Maracaibo, del 26 al 30 de junio de 2006 (Venezuela).
- BARTHES, R. 1982. **La cámara lúcida**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona (España).

- DELADALLE, G. 1996. **Leer a Peirce hoy**. Gedisa Editores, Barcelona (España).
- DUBOIS, P. 1986. **El acto fotográfico. De la representación a la recepción**. Ediciones Paidós, Barcelona (España).
- FARÍAS, J. 2007. "Reflexiones sobre el espectador contemporáneo construido a través de la mirada fotográfica". **Revista sobre Arte y Cultura Contemporánea Cañasanta.com**. [Recuperado el 20-6-2007]. <http://www.canasantacom.com/ensayo/reflexiones-fotografia-contemporanea00001.html>
- FONTCUBERTA, J. 1997. **El beso de Judas. Fotografía y verdad**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona (España).
- LOTMAN, I. 1996. **La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto**. Ediciones Cátedra, Madrid (España).
- LOTMAN, I. 2000. **La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura**. Ediciones Cátedra, Madrid (España).
- MANGIERI, R. 2000. **Las fronteras del texto**. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia (España).
- MERRELL, F. 1998. **Semiótica de C. S. Peirce**. Universidad del Zulia, Maracaibo (Venezuela). Colección de Semiótica Latinoamericana 1.
- SANTAELLA, L. 2001. "¿Por qué la semiótica de Peirce es también una teoría de la comunicación?". **Cuadernos 17**. FHYCS-UNJu.
- PEIRCE, C. 1987. **Obra lógico semiótica**. Taurus Ediciones, Madrid (España).
- PEIRCE, C. 1894. "¿Qué es un signo?". Traducción Uxía Rivas, 1999. Original en: **MS 404. CP (The collected papers of Charles S. Peirce): 2.281, 285 y 297-302**. [Recuperado el 28-1-2007]. <http://www.unav.es/gep/Signo.html>