

## LA FOTOGRAFÍA DEPORTIVA DE LO ANALÓGICO A LO DIGITAL Una reflexión semiológica

Fabrizio Di Buono

FLACSO, Argentina; Departamento de Ciencias Políticas y Sociales Università della Calabria, Italia

[fabredb@gmail.com](mailto:fabredb@gmail.com) - <https://orcid.org/0000-0003-4853-7221>

Valentina Fedele

Link Campus University, Italia

[v.fedele@unilink.it](mailto:v.fedele@unilink.it) – <https://orcid.org/0000-0003-2465-9304>

Recibido: 5 de febrero 2024

Aceptado: 7 de mayo de 2024

|1|

Identificadores permanentes

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/3qas9atib>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2024.9487>

**Resumen:** A través de la reflexión sobre las fotografías deportivas, este ensayo pone su atención en la relación entre el significante fotográfico, los significados que con el tiempo se le han atribuido y el objeto (inmediato y dinámico). Examina la articulación específica entre el fotógrafo, el cuerpo deportivo, la identidad retratada y las narrativas sobre el deporte. A través de las técnicas de reproducción y reapropiación, las narrativas se pluralizan en el espacio mediático digital, donde la apreciación del contenido mediático crece de manera exponencial como una forma de apropiación y alteración que impacta tanto en la dimensión material como en la inmaterial de la fotografía. Este proceso indicial conduce hacia una amplificación del valor simbólico más que del valor artístico de la imagen misma, determinando un nuevo papel de la estética en el espacio mediático. De hecho, la yuxtaposición y superposición de las diversas relaciones de significado alrededor de la fotografía deportiva, como la iconicidad, la indicialidad y lo simbólico, sugieren investigar la transformación de la fotografía deportiva desde diferentes perspectivas que permiten la emergencia de elementos y narrativas ocultas en la relación entre *operator* (fotógrafo) y *spectrum* (sujeto fotografiado) haciendo emerger el rol activo y casi protagónico del *spectator* en su versión de productor y consumidor (*prosumer*). Abordaremos este proceso a través de tres casos de estudio: las fotografías deportivas que retratan a Carlo Parola, Florence Griffith-Joyner y Diego Armando Maradona y que han sido, en el tiempo, resignificadas.

**Palabras clave:** fotografía, deporte, semiótica, cuerpos deportivizados, era digital

## SPORTS PHOTOGRAPHY FROM ANALOG TO DIGITAL A semiological reflection

**Abstract:** Analysing some sports photographs, the essay reflects on the relationship between photographic signifier and the meanings attributed and attributable to it and the instant and dynamic object in the specific articulation between the photographer, the sporting body, the portrayed identity and sporting narratives. The latter are pluralized in the digital media space, where the use of media content is increasingly expressed as a form of appropriation and alteration, which concern both the material and immaterial dimensions of photography, amplifying its symbolic value, rather than its artistic value, and determining a new role for aesthetics. This process juxtaposes and superimposes the different relationships of meaning around the sports photo –iconicity, indexicality, symbolicity– to the advantage of the latter. The analysis of the sport photography from different perspectives allows to highlight hidden narratives around the relationship between operator (the photographer) and spectrum (the photographed object), taking into account also the active role of the spectator, as producer and consumer (prosumers). The proposed reflections are based on the analysis of sport photographs that have been resignified over time, such as those depicting Carlo Parola, Florence Griffith-Joyner and Diego Armando Maradona.

|2|

**Keywords:** photography, sport, semiotic, sporting bodies, digital era

### Introducción

El cuerpo deportivizado en la fotografía deportiva, según el sociólogo Nicola Porro (2009), es el resultado de un proceso de construcción social que, en cuanto tal, se genera a partir de las elaboraciones de significados y las representaciones colectivas relacionadas con las imágenes tanto de deportistas “comunes”, como de campeones y campeonas en el deporte. En ambos casos, las representaciones que rodean estas elaboraciones y representaciones incorporan importantes materiales lexicográficos que resultan investigables mediante las herramientas de la semiología clásica. Específicamente, el proceso de iconización, indización y simbolización de las imágenes más destacadas de los cuerpos deportivizados, que prescinde de, atraviesa y reelabora la notoriedad misma de la persona retratada, experimenta una aceleración y rearticulación en la época contemporánea. Esto se debe a las características particulares del panorama mediático digital (*digital mediascape*) (Appadurai, 1996), evidenciando una relación más fluida entre el significante, el significado y el objeto.

Comenzando por las reflexiones de Walter Benjamin (2011a) sobre la relación entre el fotógrafo como agente y el atleta, o, en los términos de Roland Barthes (1989), entre “operator”, “spectrum” y “spectator”, este artículo se centra en la relación entre *representamen*, *objeto* e *interpretante*, en la articulación de una dimensión visual que acompaña desde el origen los discursos acerca de los deportes, focalizándose, especialmente, en las dimensiones que implican la inferencia entre un significante inevitablemente vinculado con su materialidad y los universos inmatrimales y de sentido conectados a él, es decir cómo se construyen otras representaciones a partir de una

misma imagen. Estos elementos se desprenden al tener en cuenta el impacto de la dimensión digital que, mientras que facilita el proceso de difusión y circulación de la imagen, amplifica las formas y posibilidades de apropiación y alteración de significados por parte de sus consumidores. La tarea de estos consumidores se vuelve especialmente relevante (Abruzzese, 2011), ya que amplifican el valor simbólico más que el valor artístico de la imagen misma. El tema, que se entrecruza con las reflexiones de Ticio Escobar (2021) sobre el papel de la estética dentro de la complejidad tecnológica numérica y de la industria de la información y del espectáculo, será abordado siguiendo las trayectorias de algunas imágenes, como la chilena de Carlo Parola, los *dribblings* de Diego Armando Maradona y las carreras de Florence Griffith-Joyner, con la finalidad de dirigir nuestra atención hacia las narrativas y los procesos sociales, así como los procesos culturalmente definidos que implican la iconización y la simbolización de las imágenes en el ámbito deportivo.

### **La fotografía deportiva: una perspectiva semiológica**

Lynda Nead (2011) sostiene que, dentro de las posibles declinaciones de la fotografía contemporánea, la fotografía deportiva queda en los márgenes de los análisis como género específico, a menudo ignorado en cuanto considerada residual, asociado con lo lúdico. Sin embargo, esta marginalización encuentra una excepción cuando se trata de retratar los cuerpos profesionalmente deportivizados, estableciendo así una conexión específica entre la imagen y la identidad del sujeto.

Benjamin (2011a) ya evidenciaba, a tal propósito, cómo la fotografía deportiva establecía una conexión estrecha entre la fama del atleta y la habilidad del fotógrafo para capturar la fracción de segundo de la exposición con su propia cámara. Esta dimensión relacional entre sujetos (cuerpo fotografiado y sujeto que fotografía) y objetos (la herramienta cámara y las técnicas de la acción fotográfica, así como el objeto fotografía en sí) se amplía en relación con la conexión que la imagen del cuerpo deportivo establece con sus consumidores.

La conexión entre las imágenes de los profesionales y el público del deporte influencia la historia misma de la fotografía deportiva, la cual se desarrolla como un género hacia finales del siglo XIX, cruzando la amplificación de las posibilidades técnicas de la reproducción de masa y el aumento del interés específico del público para las formas de representación y narración del deporte. Esta coincidencia temporal y social establece, según una relación simbiótica entre la acción deportiva y su representación mediática, una integración del fotógrafo deportivo en la prensa, sector en expansión. La evolución de la narrativa sobre el deporte está acompañada, por ende, desde sus inicios, por una dimensión visual específica que con el tiempo se convierte en una de las principales impulsoras de la comunicación global del y en el espacio deportivo (O'Mahony, 2018). Al mismo tiempo, el componente visual acompaña y sostiene el desarrollo de narrativas específicas que no se limitan solo al campo periodístico, sino que informan una amplia literatura que contribuye a la transformación de los gestos deportivos más emblemáticos

en una épica eterna.<sup>1</sup> Todo esto se sedimenta en el tiempo con imaginarios que son retomados por la fotografía deportiva, en la cual se pueden identificar relaciones plurales entre significante y significado.

Estas rearticulan las distinciones clásicas identificadas por Charles S. Peirce (1991) en su propuesta semiótica: íconos, signos en los cuales hay un llamamiento físico, una semejanza entre el significado y el significante; índices, donde se encuentra una correspondencia que no es inmediatamente física, sino una conexión entre significante y significado relativa a una asociación de tipo causal entre ellos; los símbolos en los cuales la relación entre significante y significado no es inmediata, sino (por lo menos aparentemente) “inmotivada” (Barthes, 1968). Eliseo Verón (2003), reflexionando sobre la semiótica de Peirce, destaca cómo el proceso indicial no corresponde ni a lo icónico ni a lo simbólico, sino que es un signo que remite a su objeto por conexiones dinámicas que comprenden la dimensión espacial del objeto, así como por los sentidos o memorias de la persona que se sirve de un signo.

En particular, Peirce (1991) resalta el proceso triádico de la semiosis donde a un signo (que Peirce denomina *representamen*) se atribuye un objeto a partir de otro signo (llamado *interpretante*) que remite al mismo objeto (Vitale, 2004). El *representamen*, en la semiótica del autor estadounidense, es considerado como una calidad material con la cual se puede identificar un objeto, despertando “en la mente de alguien un signo equivalente o más desarrollado al que se denomina *interpretante*” (Vitale, 2004, p. 11). De hecho, el *interpretante* es una representación del mismo objeto al que se refiere el *representamen*, que, sin embargo, puede asumir formas diferentes y, por ende, resulta ser la traducción de un signo en otro signo. Todo ello presupone un proceso de socialización del reconocimiento de los signos que puede ser: inmediato, cuando el signo alcanza una aplicabilidad para que una persona pueda reconocerlo suficientemente; dinámico, cuando resulta ser efecto real producido por un signo en su intérprete, es decir el *interpretante* es producido por un signo en el “aquí y ahora”; o final, pues incluyendo los dos anteriores, el *interpretante* resulta ser un hábito que hace posible la interpretación de un signo recurrente y estable. Es este proceso que atribuye a un *representamen* su *objeto*, el cual será él también inmediato –es el objeto, así como está representado por un signo– o dinámico –“que tiene una existencia independiente respecto del signo que lo representa” (Vitale, 2004, p. 21), pero conocido para el intérprete como resultado de semiosis anteriores.

La fotografía deportiva, generalmente asociada a una relación semiológica de tipo icónica, compone una precisa reelaboración que demanda a relaciones tanto indizada –entendiéndolas como testimonios no descriptivos del objeto– como simbólicas –que transforman la fotografía en un signo cuyos elementos se asocian a pesar de no estar previstos en el tiempo. De hecho, como evidencia Ugo Volli (2011), la dimensión deportiva del cuerpo tiene sus raíces en lo real, siendo la deportivización de un sujeto

---

<sup>1</sup> A tal propósito podemos tomar como ejemplos las narraciones futbolísticas de Eduardo Galeano, Osvaldo Soriano, Osvaldo Bayer, Vladimir Dimitrijevic, entre muchos/as. También el antropólogo Eugenio Barba (2007), por ejemplo, describe el gesto del *dribbling* como un escamoteo que subvierte la rigidez de la táctica poniendo en la cancha desafíos entre divinidades, como entre Dioniso y Apolo.

específico y de su acción. La fotografía, que se presenta como representación de ese momento, no escapa a esta radicación.

Por otro lado, Benjamin (2011a) planteaba la posibilidad de que la fotografía implicara una vida dentro del instante en lugar de fuera de él. En este sentido, la fama tanto del deportista como del fotógrafo a menudo depende de la misma fracción de segundo que dura la exposición. El fotógrafo, mediante una determinada técnica y sensibilidad, en fin, logra capturar la fracción de segundo de la exposición, deviniendo no solo el artífice y componente de la relación que se instaura entre la imagen y la fama del deportista, sino también el motor del desarrollo de nuevos significados que se sedimentan sobre el cuerpo deportivizado, trascendiendo el gesto deportivo en sí. La fotografía, a partir de su elaboración, no pierde su valor icónico; sin embargo, se acompaña con una conexión indicial acerca de los comportamientos sociales en su dimensión interaccional y las estructuraciones de los espacios sociales, como evidencia Verón (2003). Por lo tanto, ella no es sólo objeto, sino que está procesada a través de la técnica y la sensibilidad del fotógrafo mismo que, eligiendo el momento, atribuye a ese su significado, sujetándolo a diferentes grados de libertad que permiten transcribir un sistema espacial (Verón, 2003).

|5|

En otras palabras, el acto mismo de la representación atribuye a la fotografía deportiva el valor tanto de ícono como de índice. Aquí, el cuerpo deportivizado y el gesto existen en el plano real –y representan un fundamental anclaje de la representación– en el momento exacto de su captura. Al mismo tiempo, una vez capturados, estos elementos se someten a un sistema de imaginarios y de significados abstractos. Desde esta perspectiva, Volli (2011), enmarcándose en un debate más amplio acerca del empleo de las categorías de Peirce en el análisis de la fotografía (Signorini, 2009), habla de una imagen fotográfica que demandará “no a un específico objeto o fenómeno en un momento preciso, sino a una clase de fenómenos y a otros objetos” (Volli, 2011, p. 364). De tal manera, el sujeto está incluido en su incompletitud, pero se manifiesta a través de semánticas culturales.

### **La latencia aurática y la emergencia de las narraciones escondidas**

El proceso que acabamos de describir se conecta con –y al mismo tiempo trasciende– una dimensión técnica que se explícita tanto en los manuales de fotografía que se focalizan en la correcta modalidad que asegura la foto de una acción deportiva o de un evento deportivo, como en la “modalidad deporte” contenida en las cámaras compactas o de los *smartphones*.<sup>2</sup> Sin embargo, también tiene una dimensión inmaterial, ya sea en la conversión de un ideal estético que refleja las convicciones y las convenciones

---

<sup>2</sup> Los sitios web de las principales marcas tienen sus secciones acerca de cómo sacar fotos durante los eventos deportivos: ángulos particulares, longitudes focales, ráfaga de disparos, formatos oportunos para guardar las imágenes, velocidad de obturación, todos consejos que se repiten en las páginas especializadas. Reportamos aquí algunos ejemplos: <https://www.canon.it/get-inspired/tips-and-techniques/7-tips-for-improving-sports-photos/> e <https://www.canon.it/pro/stories/tom-jenkins-better-sports-photography-tips/> para Canon; <https://www.nikonschool.it/corso-tecnica-ripresa-notte/fotografia-sportiva.php> para Nikon; <https://www.adobe.com/it/creativecloud/photography/discover/sports-photography.html> para Adobe.



sociales del objeto y del sujeto involucrados en la representación, o en su apropiación por parte de los usuarios.

Es aquí donde se destaca el proceso que vincula los significados valorativos e imaginarios a una fotografía deportiva específica. El concepto de “aura” según Benjamin (2011b) constituye un instrumento interpretativo<sup>3</sup> crucial, especialmente al considerar la potencialidad de la fotografía para reducir la distancia entre el objeto representado y el público. El autor define el aura como una manifestación irrepetible de una distancia que emana una trama singular de espacio y tiempo, a pesar de la proximidad con la obra de arte. En este sentido, el aura de la obra asegura una cierta distancia inherente a una atención paciente, dilatada en el tiempo (Cacciari en Benjamin, 2011, p. XV). En palabras de Benjamin (2012, p. 25):

la experiencia del aura descansa sobre la transferencia de una forma de reacción normal en la sociedad en la relación entre la naturaleza y el hombre. Quien es observado o se cree observado, quita la mirada y contesta con otra mirada. Hacer experiencia del aura de un fenómeno o de un ser significa relevar su capacidad de quitar/responder con la mirada (...). El aura es el manifestarse de una lejanía, a pesar de su distancia.<sup>4</sup>

|6|

Benjamin propone sacrificar tanto la que denomina “aura exclusiva” (aquella que separa el arte del gran público en el proceso de autonomización del arte generado por el proceso de secularización europeo), como el “aura potente” vinculada a los regímenes autoritarios. No obstante, según destaca Escobar (2021),<sup>5</sup> Benjamin defiende el aura presente en los cuentos populares, permitiendo una observación prolongada del espacio y del tiempo. La insistencia sobre la estrecha relación entre la observación en el tiempo y el aura parecería socavar el valor heurístico en la época contemporánea, caracterizada por el superávit productivo de imágenes.

A pesar de todo, Escobar (2021) y Fontcuberta (2016) reivindican el concepto de aura en su peculiar declinación de “aura latente” –indicando a través de este concepto la complejidad de la observación– atribuyéndola a las imágenes que, sacudidas de su rutina, pueden manifestar su excepcionalidad, aunque fuera por un solo instante. La latencia del aura remite al “germen del futuro” de Benjamin (2011b), porque está en directa conexión con el pasado y sus significados posibles y ocultos pueden estar contenidos en una imagen. En este sentido, la fotografía deportiva solicita la latencia

---

<sup>3</sup> Yacavone (2017) evidencia las contradicciones de Benjamin acerca del vínculo entre aura, arte y fotografía, distinguiendo dos momentos en el análisis de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad*. En el primero, entre 1840 y 1870, Benjamin atribuye a la fotografía una cualidad aurática debido su particular valor estético, por considerar a los primeros fotógrafos como pintores de la época. En el segundo, en las últimas décadas del siglo XIX, al contrario, la industrialización moderna de la imagen, que generó una difusión de las cámaras entre las masas, parece conducir hacia un declive aurático y artístico, conduciendo Benjamin a considerar la fotografía como herramienta que pone en discusión el modelo hegemónico del arte.

<sup>4</sup> Traducción del italiano al español por los autores.

<sup>5</sup> Entrevista a Ticio Escobar por Alan Ojeda en la Revista de la Universidad de Buenos Aires *Código y Frontera*: <https://www.codigoyfrontera.space/2021/10/12/aura-latente-entrevista-a-ticio-escobar/>.

aurática, desatando admiración hacia el atleta y su gesto, y, al mismo tiempo –o alternativamente–, recupera las posibles narraciones de una imagen, sobre todo aquellas pasadas o posiblemente escondidas.

Este proceso cotidiano de identificación y simbolización genera una confusión inherente a la estética, ya que “nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte que pretendemos aislar para denunciarla” (Rancière, 2016, p. 13). Esta concepción de la estética presupone un vínculo relacional entre la imagen, el público (consumidor y/o productor) y las significaciones. De hecho, según Nicolas Bourriaud (2008) el arte es siempre relacional, porque es un elemento social y fundador de diálogo que desempeña una función intersticial, donde las relaciones humanas gozan de un espacio de “posibilidad de intercambio distintas de las vigentes en este sistema” (p. 16). Siguiendo esta reflexión, a partir de la imagen deportiva se puede establecer un espacio donde instaurar relaciones diferentes a las que podrían estar exclusivamente vinculadas al deporte, a pesar de que puedan generarse a partir de la imagen de un cuerpo en el contexto deportivo.

|7|

### **La fotografía deportiva en el espacio digital**

La centralidad de la imagen dentro de la modernidad deportiva es amplificada ulteriormente por el ascenso de la *digital mediascape* (Appadurai, 1996), que facilitando la reproducibilidad, la apropiación, la alterización y la circulación de imágenes – potencialmente ilimitadas– incide en la dimensión cualitativa y cuantitativa de las fotografías. Los datos visuales pueden descargarse, de hecho, por internet y por las cámaras web, distribuirse, utilizarse, ponerse a disposición y consumirse mediante tecnologías digitales y plataformas mediales, que pueden no sólo reproducir, sino también sobreponer y transformar las fotos.<sup>6</sup>

Esto tiene una consecuencia específica en el proceso de atribución de significados que cargan una imagen deportiva: el consumidor adquiere un poder peculiar de definición sobre la imagen (Huggins, 2015). Las tecnologías digitales, en general, representan, en tal sentido, un ambiente de comunicación de masa en el cual los consumidores tienen una amplia posibilidad para seleccionar las imágenes con las que desean interactuar, compartirlas, y decidir apropiarse y transformarlas con sus propias formas de creatividad. Los consumidores, los usuarios o *prosumers* (el productor consumidor), están directamente involucrados “en la selección y distribución de contenidos mediáticos, en la apropiación y en la transformación de los contenidos mediáticos, con

---

<sup>6</sup> Joan Fontcuberta (2016) habla de “postfotografía”, considerando la imagen no como mediación con el mundo, sino como una amalgama por el acceso masificado a las imágenes a través de la tecnología digital. La postfotografía anula la distinción entre imágenes documentales, periodísticas, informativas, publicitarias, estéticas o artísticas, “sin diferenciar entre aquellas que aspiran a entretener y las que intentan resignificar lo que muestran” (Escobar, 2021, p. 152). Por lo tanto, Fontcuberta sostiene que las ideas más innovadoras llegan por la internet más que por las instituciones del arte contemporáneo, pero, al mismo tiempo, el vértigo producido por las formas postfotográficas incide sobre la soberanía de las imágenes. En esta ambivalencia, Escobar (2021) denota, por un lado, una amenaza que cierra el horizonte de la temporalidad, por el otro, una práctica adoptada por el imaginario dominante para generar “significados desobedientes” (p. 153).

el fin de crear nuevos contenidos, y en la generación y circulación de contenidos originales”<sup>7</sup> (Spurgeon, 2008, p. 7).

Más allá del impacto de esta acción creativa con respecto a la subversión de las jerarquías del poder mediático (Fiske, 1991), en la fotografía en general (y especialmente en la deportiva), esta acción genera una articulación adicional al considerar el proceso de atribución de significados a las fotos. La manipulación de las imágenes, de hecho, termina por incidir sobre el significado primario de las mismas, ya sea el sentido real –que resulta tanto por la acción del cuerpo deportivizado, como por la intención del fotógrafo que captura un determinado instante, creando el ícono– o lo indicial –que la foto demanda, vinculándose a las narraciones que emergen en el tiempo y se sedimentan en esta–, pero, sobre todo, incide en lo simbólico, lo cual es atribuido por los consumidores (usuarios, manipuladores o difusores) de la foto misma. Como evidencia Escobar:

La imagen es incapaz de mostrarlo todo. Esa ineptitud alberga su mejor potencia poética y crítica; ética. Exhibe y esconde, y lo que esconde se vuelve sobre lo que muestra y deviene causa de inquietud, objeto de deseo y de amenaza, principio de inminencia. (...) Los aparatos dejan aparecer algo solo en cuanto ocultan otra cosa o una parte de lo que aparece. La sociedad del espectáculo pretende atrapar la cosa y transparentarla (2021, p. 194).

|8|

En consecuencia, la relación entre *representamen*, *objeto* e *interpretante* de la fotografía deportiva se estratifica ulteriormente, cambiando, por el peso específico de una forma relacional en lugar de otra, con ventaja para la relación simbólica que amplifica las posibilidades de elegir nuevas atribuciones pertinentes para la construcción del objeto. De acuerdo con John Fiske (1991), los textos asumen valencia popular en la medida en que pueden ofrecer un posible exceso de significados potenciales para el público, de manera que este aumente la comprensión de aquellos. En un contexto plural como el digital, cuanto más el signo se presenta fluido, más será su utilización para la reproducción de diferentes *interpretantes*, por lo tanto, el objeto podrá ser apropiado, reelaborado y compartido, hasta desdibujar su semejanza significativa. De tal manera, se explica la mayor circulación de unas imágenes más que de otras y el énfasis sobre el valor narrativo de la fotografía deportiva. Esto sucede no solo para la recuperación de narraciones escondidas, originales, sino también en atribución o en la yuxtaposición de aquellas imágenes que pueden definirse con nuevas didascalias narrativas.

Estas pueden imponerse con particular potencia, a pesar de su fugacidad, desenganchando la foto de su referencia real o de su valor indicial: las fotografías deportivas, hoy en día, circulando en el ciberespacio, pierden de vista la autoría del disparo: se reconoce eventualmente el protagonista de la foto, pero queda en segundo plano o inobservado su autor.

También la latencia del aura encuentra una nueva declinación en el flujo actual y constante de imágenes: esta permite admirar el elemento visual que interrumpe el flujo

---

<sup>7</sup> Traducción del italiano al español por los autores.



virtual y, al mismo tiempo –o en alternativa–, lo pone nuevamente en movimiento, proponiendo una nueva narrativa de la misma imagen. Esto permite acercar de vuelta la imagen a la cotidianidad, evidenciando su factor cultural. En este sentido, el aura no reside tanto en la fotografía en sí misma, sino en la genialidad y creatividad del hacer artístico que se atribuye a quien protagoniza una foto, afirmando una distancia infinita y al mismo tiempo la cercanía que permite intervenir sobre el significado de una fotografía, sobre todo a través de los *social media*.

Por otro lado, la articulación del aura latente de la fotografía deportiva en el espacio digital se conecta mayormente con lo que no está expuesto y al remoto deseo custodiado en la foto que, en las infinitas reproducciones, revela una piccita más, desvelándola y, al mismo tiempo, disolviéndola. Para desencadenar la complejidad de la observación en la base de la posibilidad ontológica del aura latente, resulta fundamental, de acuerdo con Escobar (2021) y Fontcuberta (2016), la capacidad de las personas para hacer emerger nuevos significados, reinterpretando la imagen en el mismo flujo de la reproducibilidad, para recomponer una nueva mirada que pueda hacer emerger otras respuestas.

La estética de la fotografía deportiva, en fin, se enfrenta al desvanecimiento de la separación clásica entre objeto artístico y objeto cotidiano. Esto se resuelve a través de una forma nueva, “más íntima y enigmática a la vez, apresada por la relación entre las producciones conscientes del arte y las formas involuntarias de la experiencia sensible que siente el efecto” (Rancière, 2016, p. 14). La reproducibilidad de la fotografía y la posibilidad de su reapropiación a través de nuevos significados propone, una vez más, la tensión entre producciones conscientes y formas involuntarias, explorando los significados ocultos detrás del *spectrum*. Jacques Rancière (2010) sugiere que esta indeterminación de la imagen nos lleva a la divergencia entre la consideración de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación artística. Por tanto, el crítico de arte francés habla de imagen pensativa para referirse a “una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte” (p. 105). La reproducibilidad electrónica de la imagen, según Rancière conduce hacia la transformación de “lo representado en representante, el soporte en sujeto, el documento en monumento”, poniendo forma y acontecimiento fuera de ellos mismos (p. 124). Por lo tanto, la pensatividad de la imagen contraria la lógica de la acción, por un lado, prolongándola en lugar de detenerla, por el otro, poniendo en suspenso su conclusión. Este proceso, de acuerdo con Rancière, interrumpe la relación “entre narración y expresión” (p. 119). Como se verá con los casos que proponemos, los medios digitales, a través de la reproducción de la imagen en la gráfica, la prensa y lo digital, exploran posibilidades inéditas de resignificación.

|9|

### **Carlo Parola: un ícono suspendido en el aire**

La foto de Carlo Parola, que fluctúa en el aire, golpeando de chilena el balón en las tapas de los álbumes de cromos de futbolistas editados por Panini (Figura N°1 –tercera de izquierda a derecha), ejemplifica de manera peculiar la estratificación de los procesos que afectan la reproducción de la fotografía deportiva, sobre todo en el espacio medial analógico.

**Figura N° 1** – La chilena de Carlo Parola



De izquierda a derecha: fotografía de Corrado Banchi extraída de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Rovesciata\\_Carlo\\_Parola.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Rovesciata_Carlo_Parola.jpg); estampilla Panini por Poste Italiane extraída de: <https://it.wikipedia.org/w/index.php?curid=3186304>; tapa de album Panini 1996-97, con la gráfica de Wainer Vaccari, extraída de: <https://it.wikipedia.org/w/index.php?curid=756802>.

|10|

La foto en cuestión fue obra de Corrado Banchi en 1950 (Figura N°1, imagen a la izquierda) y encarna el énfasis puesto por Benjamin (2011a) en la relación entre sujeto retratado y sujeto fotógrafo en su capacidad para capturar el cuerpo deportivizado en la performance instantánea. La fama de Parola queda firmemente vinculada a esta acrobacia, siendo reconocida a lo largo de diferentes generaciones más que el propio jugador. Específicamente, la historia de la foto y de Banchi es un caso de serendipia fotográfica, como se desprende por el entresijo del disparo: el fotógrafo se encuentra accidentalmente en la posición ideal, detrás de la puerta de Juventus, desde donde logra capturar la Fiorentina en fase de ataque. Sostiene Paolo Bruschi (2020):

*Parte un lancio di Magli verso Pandolfini. Egisto scatta, tra lui e il portiere c'è solo Carlo Parola; l'attaccante sente di poterla fare, ma il difensore non gli dà il tempo di agire. Uno stacco imperioso, un volo in cielo, una respinta in uno stile unico. Un'ovazione accompagna la prodezza di Parola.*<sup>8</sup>

La foto que retrata “el acrobático elegante”, como describe Antonio Ghirelli a Parola, el defensa de Juventus en pleno vuelo, bloqueando el ataque rival, se convierte en una de las imágenes más reproducidas en Italia (y más allá) en los quince años siguientes. Esta imagen se imprime en la tapa del álbum de cromos Panini, a través de la reproducción gráfica de Wainer Vaccari (Figura N°1, imagen a la derecha), y se distribuye “en trescientos millones de copias y homenajeadada con didascalias en griego, cirilo, japonés y árabe” (Camedda, 2023).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> “Lanza Magli hacia Pandolfini. Egisto corre hacia adelante, entre él y el arquero está solo Carlo Parola; el delantero siente poder alcanzar la pelota, pero el defensor no le da el tiempo para actuar. Un salto imperioso, un vuelo hacia el cielo, revolea con un estilo único. Una ovación acompaña la hazaña de Parola” (traducido del italiano al español por los autores).

<sup>9</sup> Traducido del italiano al español por los autores.

A través de esta imagen, el cuerpo deportivizado, en su performar deportivo, es extraído del contexto y del mismo campo de juego: el *operator* construye la representación que servirá como base de la narración, a expensas de la identidad del *spectrum*, que se disuelve en la reproducción, así como de la realidad de la situación deportiva. La chilena, que en el caso concreto resulta de una acción defensiva, se asocia visualmente, gracias a su plasticidad, a una situación de ataque, para transformarse en un icono del deporte. En su apropiación y reproducción, esta imagen ha sido transformada en índice del entero juego del fútbol, evocando las narrativas de coraje, de ataque y de precisión en el gesto atlético que acompañan la imagen. Por lo tanto, el anclaje a la realidad de la fotografía se encuentra subordinado a la estética del gesto deportivo, que en el caso específico domina la reproducción y evoca a la contemplación del aura latente (Escobar, 2021). Al mismo tiempo, el uso y la difusión de la imagen la asocian inevitablemente al fútbol, llegando a identificarlo de manera inmediata, y a las mismas colecciones de cromos Panini. Este último aspecto se evidencia claramente cuando el servicio de correo italiano (*Poste Italiane*), en 2006, decide celebrar las colecciones “Calciatori” de Panini con una estampilla (Figura N°1, imagen central) donde la representación gráfica de la chilena de Carlo Parola es la protagonista. Por lo tanto, el *spectrum* Parola desaparece para ser asociado con otro sujeto y objeto, a pesar de ser fácilmente reconocible.

|11|

### Las potencialidades simbólicas de las carreras de Florence Griffith-Joyner

Si la foto de Parola es un ejemplo de subordinación de la identidad del *spectrum* a favor de la iconicidad capturada por el *operator* y de la relación indicial establecida por la reproducción de la imagen, las fotos que retratan a la velocista olímpica Florence Griffith-Joyner<sup>10</sup> ofrecen la posibilidad de examinar, por un lado, el papel de la intencionalidad del *spectrum* en la producción de una relación indicial entre la foto y sus significados, mientras que, por otro lado, sugieren cómo esta se menoscaba enfrentándose a la producción narrativa de conexiones simbólicas. Las fotografías seleccionadas de la velocista restituyen dos aspectos fundamentales de sus logros deportivos y su personalidad, que con el tiempo han vuelto a Griffith-Joyner fácilmente reconocible.

En la primera foto (Figura N°2, imagen a la izquierda), la estadounidense es immortalizada con sus brazos hacia el cielo, mientras llega al final de la carrera que le valdrá su medalla de oro en los Juegos Olímpicos de Seúl en 1988. En las otras dos fotos (Figura N°2, imagen central y a la derecha), la proeza deportiva se desplaza casi en segundo plano, mientras que atrae la atención de los observadores al *outfit* de la deportista.

---

<sup>10</sup> Florence Griffith-Joyner detenta, hasta hoy en día, los récords mundiales establecidos en 1988 en los 100 metros (10”49) y en los 200 metros (21”34).

**Figura N° 2 – Flo-Jo**



De izquierda a derecha: fotografía con Florence Griffith-Joyner en los Juegos Olímpicos de Seúl de 1988 extraída de: <https://www.britannica.com/biography/Florence-Griffith-Joyner#/media/1/246102/229166>; fotografía de Flo-Jo con *outfit* rosa extraída de: <https://www.trackarena.com/wp-content/uploads/2015/01/griffith-199x300.jpg>; fotografía de Flo-Jo en *outfit* con capucha extraída de: [https://assets.vogue.com/photos/58911052e8e3104f57c70c43/master/w\\_1600.c\\_limit/01-flow-jo-tracksuit-research.jpg](https://assets.vogue.com/photos/58911052e8e3104f57c70c43/master/w_1600.c_limit/01-flow-jo-tracksuit-research.jpg).

[12]

Este detalle relaciona el mundo de la moda con el deporte en la época contemporánea, con sus específicas declinaciones de género que se ven afectadas por lo que Giovanna Russo y Ivo S. Germano (2016) definen como la puesta en escena del *self* en un evento deportivo. Además, esto se asume como elemento específico de intencionalidad: la velocista estadounidense diseñaba por sí misma sus propios *outfits*, promocionando prendas de moda particulares que, a menudo, capturaban la atención de fotógrafos y público, abstrayendo la imagen del contexto deportivo. La intencionalidad del *spectrum* con respecto a su concepción de la indumentaria deportiva, así como a la construcción de su propia imagen en el espacio público, evidencian la relación de iconicidad entre la foto y el cuerpo de la atleta: en la mayoría de las fotos que se focalizan en sus uñas coloridas y largas, y en los trajes utilizados por la campeona, no solo desaparece el gesto deportivo, sino también el *operator*, cuya acción creativa es, de alguna manera, subordinada a la posición estética elegida por el *spectrum*.

Al mismo tiempo, las fotos evidencian de inmediato una serie de narraciones que se desenredan alrededor de la carrera de la velocista, atribuyendo a las imágenes ulteriores significaciones de carácter indicial y simbólico. El énfasis en la primera foto es, de hecho, sobre su fuerza física, desafiando las representaciones hegemónicas de las mujeres negras en los Estados Unidos de América (Hall, 1996). La foto es un ícono de la potencia de la atleta, pero también indica las potencialidades de todas las mujeres negras estadounidenses. En la segunda y tercera fotos –una en movimiento y otra en posición de reposo– los elementos de la moda y la cosmética toman mayor vigor, transformando la imagen en un índice de la posibilidad de afirmar poderosamente una específica lectura de la feminidad. Demostrar ser mujeres, deportistas, poderosas y libres de apropiarse de elementos que denotan una connotación de género reconocible – las uñas coloridas y largas y los *outfits* creativos– son índices de una reivindicación de



agencia (*agency*) femenina. A pesar de todo ello, el uso de las fotos en el tiempo alcanza a simbolizar la opresión más que la liberación, especialmente cuando se asocian con las dudas acerca de la licitud de la fuerza de Griffith-Joyner. Las acusaciones de abuso de esteroides, por ejemplo, sugieren o apuntan hacia la idea de subordinación de género: una mujer no puede expresar similar velocidad y aparecer, al mismo tiempo, tan femenina; mientras que las referencias a las habilidades atléticas sostienen estereotipos racistas sobre los y las atletas negro/as (Dewar, 1991).

### Maradona: la trayectoria fotográfica de un símbolo global

El papel del *operator*, como ha sido ampliamente subrayado, es un elemento fundamental en la restitución del gesto deportivo y en la construcción de las narrativas que podemos asociar al mismo gesto. Un claro ejemplo de esto es la foto tomada por Steve Powell para el periódico deportivo *Sport Illustrated* (Figura N°3, primera foto a la izquierda), durante el partido entre Argentina y Bélgica, en el Mundial de 1982 en España. La imagen nos presenta a Diego Armando Maradona en el momento de recibir la pelota, abriendo su pie izquierdo, mientras seis jugadores belgas se preparan para intervenir. El fragmento de juego capturado en la foto excluye todo el contexto: Maradona, posicionado a la izquierda de la barrera belga, recibe el balón de un tiro libre ejecutado por Ardiles; los seis jugadores adversarios se desprenden desde la barrera y se dirigen hacia el argentino. El campo visual de la foto excluye a un séptimo jugador que, desde el área penal belga, se lanzaba hacia el diez argentino. A pesar de la acción inmortalizada, el resultado fue nulo, Maradona puso un centro en el área belga y un defensor rechazó la pelota. Además, el partido concluyó con la victoria de Bélgica por 1 a 0.

[13]

**Figura N° 3 – Diego Armando Maradona**



De izquierda a derecha: Fotografía por Steve Powell extraída de: <https://www.theguardian.com/football/blog/2014/jul/05/diego-maradona-belgium-famous-photo#img-1>; fotografía por Eduardo Longoni extraída de: <https://www.bellasartes.gob.ar/media/uploads/coleccion/11693.jpg>; fotografía por André Lecoq extraída de: <https://www.labtv.net/wp-content/uploads/2017/01/mano-dios-maradona-2.jpg>.



Sin embargo, la perspectiva de la fotografía y el momento capturado han permitido la generación de narrativas que transformaron la imagen en un ícono de la genialidad de Maradona y en un símbolo del temor ante el genio deportivo. El diario británico *The Guardian*, incluyendo la foto entre las 25 fotos más bellas de una Copa Mundial, escribe:

Si nunca una fotografía hubiera sido capaz de capturar el genio de un jugador, seguramente sería esta. Es una instantánea que captura la audacia de Maradona y el terror absoluto de los rivales a la idea de tener que enfrentarlo; y este terror es bien ejemplificado por el número de jugadores aparentemente empleados para marcar Maradona. O, por lo menos, esta es la leyenda.<sup>11</sup>

De tal modo, la acción del fotógrafo resulta fundamental: Powell, a diferencia de Banchi, siguió los movimientos de Maradona con atención, buscando la toma precisa. El disparo nos presenta un engaño con una dosis de verdad: una barrera que se desprende después de un tiro libre, pero que es atraída por el poseedor de la pelota. Esta atracción, capturada en la imagen, es llamada a sostener el discurso que se genera alrededor de un jugador en pleno ascenso en ese entonces. Un discurso que se nutre de reflexiones sobre la genialidad y la capacidad innata de generar, de manera repentina e imprevisible, una acción deportiva que puede ser memorable.

|14|

El éxito de la acción, en el caso concreto, no es particularmente relevante, resolviéndose en un inocuo pase. Sin embargo, es la relación entre la intencionalidad del *operator* y el aura que emana el *spectrum* lo que transforma la foto en icónica y símbolo. Exhibiendo la sola pelota que se apoya al pie de Maradona, la imagen convierte en ícono su genialidad, potencia, misterio, peligro y magia potencial, mostrando el hipotético temor de los adversarios. Sin embargo, la mirada no pertenece solo a los jugadores belgas: la imagen sugiere la posición y la construcción narrativa acerca de Maradona, destinada a pertenecer tanto a los adversarios en la foto como a todos los espectadores de fútbol en general. No solo frente al diez argentino, sino ante el genio deportivo, la creatividad del futbolista y la posible magia del fútbol en sí.

La potencialidad –vinculada a la potencia del sujeto– informa también los significados asociados a las fotografías que capturan el controvertido toque de mano que condujo la Argentina a ganar los cuartos de final, ante Inglaterra, de la Copa Mundial de México 86. Presentamos aquí dos disparos de la misma jugada: la toma del fotógrafo argentino Eduardo Longoni y la del francés André Lecoq (Figura N°3, fotografía central y a la derecha, respectivamente).

En ambas persiste la narración de algo que está a punto de suceder. Ninguna de las dos fotografías muestra claramente el encuentro entre el balón y la mano de Maradona. Es este factor el que evoca las narrativas asociadas al famoso “toque de mano”:

En ningún momento vi la mano, pero entendí que no había una manera lógica de llegar con la cabeza, más allá de que Shilton había intentado llegar con la mano.

<sup>11</sup> Extraído por *Il Post* (5 de julio de 2014). Link: <https://www.ilpost.it/2014/07/05/foto-maradona-argentina-belgio-1982/>. Traducción del italiano al español por los autores.

Lo que pensé en este momento es que la jugada estaba en un limbo y era el árbitro el que nos iba a sacar de la confusión. Miré a Diego y sí vi que el grito de gol tenía una duda dentro: no fue un grito convencido, fue un grito desconfiado. Cuando llegué a Diego, le pregunté “¿fue mano”? y me dijo “después te cuento, Valdano” y ahí se terminó el debate, nos interesaba sacar de centro cuanto antes (Jorge Valdano).<sup>12</sup>

Durante el partido, Maradona marcó dos goles que según Valdano representan “las dos vigas maestras del fútbol argentino: el virtuosismo, por un lado, o sea la admiración por la genialidad y, por otro lado, el culto a la picardía, a la viveza”.<sup>13</sup> Si bien el primer gol relatado pasa a ser conocido como “el gol del siglo”, es la imagen del segundo, que muestra Maradona y Shilton suspendidos en el aire disputando la esfera, la que adquiere un significado particular. Esta imagen es al mismo tiempo ícono del estilo de juego de Maradona e índice de hazaña futbolística que pone en ambivalencia las reglas del fútbol, el *fair play* y más. Sin embargo, se convierte en un símbolo de contestación al orden dominante, entrelazándose con cuestiones de políticas internacionales que contraponen a la Argentina e Inglaterra, con especial referencia al tema de las Islas Malvinas. El sentimiento de reivindicación con respecto al pueblo inglés se plasma en el gol de Maradona, transformándolo en índice y símbolo de una específica posible revancha. El gol eleva a Maradona hacia el Olimpo de los dioses, definiendo su acción con el término “la mano de Dios”, una definición performativa que establece las bases mismas de su consagración (Perissinotto, 2021). Una vez más, es la relación entre fotógrafo y sujeto la que sostiene la atribución de los significados de una imagen, generando espacio para la sedimentación de relatos. De hecho, en este caso específico, el sujeto contribuye directamente a la definición de la relación simbólica entre significante y significado.

|15|

La narración se desliga por la misma intencionalidad, en su reproducción ilimitada en el espacio digital y físico, convirtiéndose en símbolo no solo del anti-imperialismo, sino de la posibilidad misma de sustraerse y parodiar al poder. La justicia arrancada a los poderosos con medios ilícitos es el concepto fluido que amplifica la circulación de una imagen que en sí misma se muestra incompleta y que, por ende, se completa solo gracias a las técnicas de reproducción que permiten su apropiación y relocalización, involucrando activamente a los *prosumers* de la imagen. Si bien “la mano de dios” es evocada en la narración promovida por el mismo sujeto fotográfico, ella no es exhibida, sino que proviene del aura latente de Maradona. El golpe de mano viene efectivamente dejado a los usuarios de la foto que, en el espacio digital, consuman la imagen misma, conectándola con dimensiones y referencias políticas, sociales y culturales diferentes y contrastantes, erigiéndola a significante de reivindicaciones personales o colectivas. Desde esta perspectiva, la fotografía se desprende desde el contexto deportivo, de su misma dimensión geográfica, para acercarse al mundo cotidiano, instaurando una conexión relacional (Bourriaud, 2008) que, trascendiendo al mismo sujeto, la entrega a simbologías más amplias y heterogéneas.

<sup>12</sup> Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=mOsE0LaqcTc>.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

## Conclusiones

La fotografía deportiva se caracteriza por los procesos de relacionalidad, ya sea en la dinámica entre *representamen, objeto e interpretante*, o en relación con la imagen y los posibles usuarios que pueden retomar y/o anclarse a narraciones originarias, o generar nuevas, fluidas, materiales e inmateriales, sobre todo en la era digital. Estos procesos inciden de manera articulada en la atribución de significados a las fotografías deportivas, ya sean de carácter icónico, indicial o simbólico. Los tres casos abordados resultan atravesados por esta dinámica: se atribuye un carácter icónico, como es el caso de la fotografía de Parola, donde la contribución del fotógrafo resulta ser fundamental para una elaboración indicial dinámica con el objeto, desarrollando sentidos y memoria en los intérpretes; y en las fotografías de Griffith-Joyner y Maradona, donde la identidad y la performance del *self*, es decir del mismo sujeto fotografiado, guían la indicatividad. Al mismo tiempo, en la época de la reproducibilidad y la reapropiación digital, el papel desempeñado por los consumidores incide en el proceso de simbolización, como se demuestra con el uso de la imagen de “la mano de dios”. De hecho, esta imagen, con el tiempo, ya no indica más únicamente el conflicto de 1982 entre la Argentina en dictadura y la Inglaterra de Margaret Thatcher, sino que, a través de su apropiación y reproducción, se asocia a otros eventos traumáticos de la historia, modificada para respaldar la construcción de Maradona como divinidad popular.

|16|

Desde esta perspectiva, lo que la foto oculta resulta ser más relevante que lo que exhibe, ya que se incorpora al juego de la relación estética que está en la base de la construcción misma del aura latente. De hecho, esta resulta capaz de articular la dimensión cultural de la imagen, como los tres casos propuestos demuestran con distintas declinaciones. Por otro lado, la foto de la confrontación entre los belgas y Maradona, de alguna manera, también es la foto que manifiesta la distancia entre el genio futbolístico y el juego ordinario, y, en un juego de superposiciones, contribuye a generar el aura del sujeto. Del mismo modo, en el caso de la fotografía que captura “Flo-Jo” en plena carrera se revela la potencia de la campeona olímpica, a la cual debemos sumar el valor indicial que desafía las jerarquizaciones sociales racializadas. En este sentido, la simbolización, que atraviesa y trasciende el espacio digital, no solo conlleva la disolución del fotógrafo en favor del consumidor e intérprete, sino también la reapropiación del aura con la rotura del sujeto, que es reconducido a una cotidianidad subjetiva y colectiva. Al mismo tiempo, es asociada a eventos que ocurren en los alrededores del espacio del deporte, dando lugar a la creación de una nueva interpretación de la fotografía misma, que se transforma en cuanto objeto y con los sujetos que la animan ocupando una dimensión significativa.

## Referencias bibliográficas

- Abruzzese, A. (2011). *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico*. Marsilio.
- Appadurai, A. (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. University of Minneapolis Press.
- Barba, B. (2007). *Un antropologo nel pallone*. Meltemi.
- Barthes, R. (1968). *Elements of Semiology*. Cape.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación.

- Benjamin, W. (2011a). *Piccola storia della fotografia*. Skira.
- Benjamin, W. (2011b). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Einaudi.
- Benjamin, W. (2012). En G. Agamben, B. Chitussi y C.-C. Härle (Comps.), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Neri Pozza.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora.
- Bruschi, P. (15 de enero de 2020). Carlo Parola, l'uomo sulle figurine. *Giornale Orario*. <https://www.gonews.it/2020/01/15/carlo-parola-luomo-sulle-figurine/>.
- Camedda, P. (25 de abril de 2023). Carlo Parola e l'iconica rovesciata diventata simbolo delle figurine Panini. *Goal*. <https://www.goal.com/it/notizie/carlo-parola-e-liconica-rovesciata-diventata-simbolo-dellefigurine-panini/7v92y2puxex41ljxnk6ytyeak>.
- Dewar, A. M. (1991). Incorporation of resistance? Towards an analysis of women's responses to sexual oppression in sport. *International Review for the Sociology of Sport*, 26(1), 15-23.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/ética/política/técnica*. Tinta Limón.
- Fiske, J. (1991). *Understanding Popular Culture*. Routledge.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Hall, S. (Ed.). (1996). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- Huggins, M. (2015). The visual in sport history: approaches, methodologies and Sources. *International Journal of the History of Sport*, 32(15), 1813-1830.
- La famosa foto di Maradona solo contro sei (5 de julio de 2014). *Il Post*. <https://www.ilpost.it/2014/07/05/foto-maradona-argentina-belgio-1982/>.
- Nead, L. (2011). Stilling the Punch: Boxing, Violence and the Photographic Image. *Journal of Visual Culture*, 10(3), 305-323.
- O'Mahony, M. (2018). Through a Glass Darkly: Reflections on Photography and the Visual Representation of Sport. *Historical Social Research*, 43(2), 25-38.
- Peirce, C. S. (1991). *Peirce on signs: Writings on semiotic*. UNC, Press Books.
- Perissinotto, A. (2021). Santa Maradona: agiografía di un calciatore. *Funes*, 5, 105-119.
- Porro, N. (2009). Il corpo, lo sport, le immagini. *M@gm@*, 7(2). [https://www.analisiqualitativa.com/magma/0702/articolo\\_04.htm](https://www.analisiqualitativa.com/magma/0702/articolo_04.htm).
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J. (2016). *El malestar en la estética*. Capital intelectual.
- Russo, G. y Germano, I. S. (2016). Corpi sportivi, moda, pubblicità: l'immagine sociale del bio-brand tra eco-lusso e buone prassi. *Rivista trimestrale di Scienza dell'amministrazione*, (4), 1-13.
- Signorini, R. (2009). *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*. Società italiana per lo studio della fotografia. [https://www.sisf.eu/wp-content/uploads/2014/08/Signorini\\_Peirce\\_2009.pdf](https://www.sisf.eu/wp-content/uploads/2014/08/Signorini_Peirce_2009.pdf).
- Spurgeon, C. (2008). *Advertising and New Media*. Routledge.
- Verón, E. (2003). *El cuerpo reencontrado*. Biblioteca Virtual Universal.
- Vitale, A. (2004). *El estudio de los signos: Peirce y Saussure*. Eudeba.

- Volli, U. (2011). False icone. Per un'analisi semiotica del fotogiornalismo. En V. Del Marco e I. Pezzini (Eds.), *La fotografia, oggetto teorico e pratica sociale* (pp. 356-379). Edizioni Nuova Cultura.
- Yacavone, K. (2017). *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Alpha Decay.