



UNIVERSIDAD DE GRANADA

ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO

ESCUELA DE DOCTORADO DE HUMANIDADES, CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS

PROGRAMA DE DOCTORADO «LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS»

TESIS DOCTORAL

LITERATURA, FOTOGRAFÍA Y MEMORIA: DIALÉCTICA DE OBRAS INTERMEDIALES

DOCTORANDA

ANA LAGUNA MARTÍNEZ

DIRECTORES

DR. ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

DR. LUIGI MARFÈ

GRANADA

2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Ana Laguna Martínez
ISBN: 978-84-1195-477-8
URI: <https://hdl.handle.net/10481/96216>

Esta tesis doctoral se ha realizado como parte de un contrato predoctoral de Formación de Investigadores (FPU) financiado por el Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada (01/07/2019 - 30/06/2023). Durante ese tiempo, realicé tres estancias de investigación en el extranjero. La primera estancia tuvo lugar en la School of Modern Languages and Cultures de Durham University, Reino Unido (01/10/2019 - 31/12/2019), tutorizada por el Dr. Jonathan J. Long; para ello, recibí una ayuda a Estancias Breves en otros Centros de Investigación del Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad. En segundo lugar, obtuve una ayuda dentro de la Convocatoria de estancias de investigación para estudiantes de Doctorado y PDI de la UGR en las universidades de la Alianza Europea Arqus. Línea de acción 6. Programa 6.5. Curso 2020/2021, en el Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL) de la Università degli Studi di Padova, Italia (16/11/2020 - 13/12/2020), bajo la tutorización del Dr. Luigi Marfè. Finalmente, disfruté de una estancia de investigación en el programa Erasmus +, de nuevo en la Università degli Studi di Padova, Italia, con el Dr. Luigi Marfè (15/09/2021 - 14/12/2021).

*I became interested in photography not by taking
or looking at photographs but by reading about
them.*

GEOFF DYER (2012)

*It's banal to say that memory misleads, and more
intriguing to see its lies as a form of natural pro-
tection that one can govern and shape at will. So-
metimes that's called art.*

CHRIS MARKER (1998)

Agradecimientos

Cuando salgas hacia Ítaca
ruega por que el camino sea largo,
lleno de peripecias y descubrimientos.

KONSTANTINOS P. KAVAFIS

En el largo viaje que ha supuesto la realización de esta tesis doctoral, he contado con la suerte de recibir el apoyo de muchas personas sin las que jamás habría vislumbrado Ítaca. Por ello, quiero mostrarles mi agradecimiento con las siguientes palabras y dedicarles este trabajo.

En primer lugar, doy las gracias a mis directores de Tesis. A Antonio Chicharro Chamorro, por haberme dado la oportunidad de realizar esta investigación y haberme apoyado en ella, por todo el conocimiento compartido conmigo, por su sabia lectura, que tanto ha elevado el nivel de esta investigación, y por su humanidad y comprensión en los peores momentos. También, a Luigi Marfè, por haber aceptado acogerme en la Universidad de Padova con tanta amabilidad y después haberme guiado en esta tesis; gracias por compartir conmigo su conocimiento, por su detallada lectura y por su rigor y profesionalidad. *Grazie mille, dottore*. Gracias, además, al Dr. Jonathan J. Long, por tutorizar mi estancia en Durham University. *Thanks for that opportunity*.

Quiero agradecerles a los profesores e investigadores, miembros del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, su afectuoso trato y toda la ayuda que me prestaron en los años compartidos con ellos. Gracias a Domingo Sánchez-Mesa, a María José Sánchez Montes y a Mario de la Torre Espinosa, por su labor investigadora y por la organización de las ediciones de Summer School en las que tanto ha crecido esta tesis. A María Ángeles Grande Rosales, por su profesionalidad, su ayuda e interés constante por mi trabajo. A Francisco Linares y a Sultana Wahnón, por su ayuda y por todo lo que he aprendido compartiendo asignaturas con ellos. A Antonio Alías Bergel, por su amistad y por poner en mí la intuición del gesto poético durante sus clases. A Julia Nawrot, por su amabilidad y por ser un ejemplo para mí de constancia y rigor académico. A Irene Olalla Ramírez, por las conversaciones, el estrés y las risas

compartidas en estos años, por alegrarse siempre conmigo. Y, especialmente, quiero darle las gracias a Juan Varo Zafra, por su entrega como profesor, por toda la ayuda que me ha brindado de forma continua desde que tuve la fortuna de ser su alumna en el grado de Filología Hispánica en el curso 2011/2012, por estar en el origen de esta tesis con la beca de iniciación a la investigación que me dirigió en el año 2017, por preocuparse siempre por mi futuro y por todo lo me ha enseñado.

En estos años, muchas han sido las personas que me han apoyado regalándome su amistad. Gracias a mis queridos compañeros de Filología Hispánica: a Ana Eva, a Pilar, a Lurdes, a Rubén, a Cristina, a Victoria y a Belén, por haber sido un modelo de constancia y esfuerzo, por compartir una etapa tan importante y tan maravillosa. A mis hispanoamericanistas preferidos: a Ana, a Diego, a Simón, a Camilo y, especialmente, a Paula, por ser lo mejor de Madrid, y por continuar en contacto a pesar de los años y la distancia. A Fatima, Lised y Milena, por su cálida compañía durante el invierno de Durham. A Safa, por su amistad en Granada. Y, con especial amor, le doy las gracias a María José, por su paciencia y cariño escuchándome siempre que lo he necesitado y dándome fuerzas.

Mi agradecimiento a Víctor, por haberme ayudado a recomponerme y a reconocerme para ser capaz de dar los últimos pasos en este camino.

Finalmente, no me puedo olvidar de mi familia.

Les doy las gracias a mis hermanas María Luisa y María Ángeles, por haber sido en todo momento el mejor ejemplo con su brillantez, trabajo e integridad, por interesarse siempre por el rumbo de esta tesis, por aconsejarme y ayudarme tanto. Y por cuidarme siempre.

A mi madre, por todo el amor y todo el apoyo que siempre me ha brindado, por las horas de escucha y la comprensión. Porque siempre me ha dado alas y me ha mantenido con los pies en la tierra. Por haber creído en mí mucho más que yo y haberme ayudado a conseguir lo que me proponía.

Y a Manu, que también ha estado desde el principio y mucho antes. Gracias por complementarme, por las conversaciones, por todos los libros y las ideas que ha compartido conmigo, porque sin todo ello esta tesis habría tomado un rumbo muy distinto. Gracias por darme fuerzas y por compartir este camino. Y, cómo no, gracias a mis perros Lobo y Alma (y a Laika, que llegó y se fue la primera), por mantenerme sana y feliz todos estos años y acompañarme durante tantas horas de lectura y escritura.

Mi agradecimiento a todos.

Resumen

La presente investigación doctoral analiza las relaciones entre literatura, fotografía y memoria en «fototextos», esto es, obras intermediales en las que se combinan material y semióticamente textos escritos y fotografías. Con el empleo de este término, se ha evitado que las diferencias no significativas impuestas por la terminología existente perjudicaran su selección.

El estudio viene motivado por varias causas: la proliferación de fototextos; la necesidad de reflexionar sobre las herramientas metodológicas adecuadas para realizar estudios teóricos eficaces de estos en un panorama globalizado y de posfotografía; y su relevancia como respuestas tecnológicas e imaginativas para la gestión de cuestiones como la identidad y el trauma. Así, estudiamos la memoria desde su dimensión neurológica, psicológica y social, para comprender cómo se relacionan los fototextos con la memoria personal y la social, y cómo las conforman.

En el punto de partida de la investigación está la pregunta de cómo expone la relación intermedial el sentido ideológico de la fotografía, entendido como su consideración de copia de la realidad y de obligación de probarla visualmente, lo que justifica el uso de una perspectiva basada en la teoría de la intermedialidad, ámbito derivado de la semiótica; y en la filosofía y la semiótica de Charles S. Peirce y de sus seguidores –Göran Sonesson, Umberto Eco, la semiótica cognitiva–, ya que su comprensión triádica del signo permite estudiar la fotografía como un interpretante, considerar los fototextos como enciclopedias y hablar, también de la mano de Nassim N. Taleb, de antienciclopedia. Además, adoptamos la teoría de los polisistemas, para abordar la circulación y recepción de los fototextos; y nos servimos de herramientas de otras propuestas teóricas, tales como las del análisis cultural de Mieke Bal, para hablar de fotografía preposterada y comprender cómo se genera su sentido; la estética de Luis Beltrán Almería y el simbolismo moderno; la gran historia y su concepto de umbral; y, finalmente, el lenguaje de las apariencias de John Berger y Jean Mohr.

Con estas ayudas teóricas, analizamos un canon de obras intermediales que abarca los siglos XX y XXI, e incluye obras literarias y no literarias, de autores –escritores, fotógrafos y talentos dobles– de diversas culturas y nacionalidades como Ernst Friedrich, August Sander, John Heartfield, Bertolt Brecht, James Agee y Walker Evans, Wright Morris, John Berger y Jean Mohr, W. G. Sebald, Jonathan Safran Foer, Adam Broomberg &

Oliver Chanarin, Lewis Bush, Jorge Volpi, Mathieu Asselin, Wendy Lower, Jonas Bendiksen y Jorge Carrión. El objetivo es salir de los límites de nuestro objeto de estudio para cuestionarnos nociones y conceptos asumidos, especialmente los de ficción y realismo, y considerar el alcance de su utilidad teórica, frente a otros como el de verosimilitud.

La investigación se estructura en cinco capítulos. En el Capítulo 1 se realiza un recorrido amplio por las relaciones entre palabra e imagen y entre literatura y fotografía, y se plantean las bases de esta investigación. En el Capítulo 2 se realiza un exhaustivo estudio teórico e histórico de la intermedialidad y del concepto de medio; de la semiótica, especialmente de Peirce y otras teorías afines, como la de Eco, Sonesson y la semiótica cognitiva; y de teorías sociológicas y sistémicas como la de los polisistemas. En el Capítulo 3 estudiamos la memoria desde varias perspectivas, en relación con la psicología de la cultura de Aby Warburg, la teoría de Bal, la estética de Beltrán Almería, y los regímenes, para analizar con herramientas semióticas y estéticas algunas obras, en especial *Kriegsfiabel* de Brecht. En el Capítulo 4 analizamos la dimensión indicial y simbólica de la fotografía en las obras de Berger & Mohr, así como los conceptos de realismo y ficción en varios fototextos documentales de guerra y en los de Asselin y Bendiksen. Para finalizar, en el Capítulo 5 retomamos el aparato teórico desarrollado en los capítulos anteriores para analizar un corpus de fototextos como respuestas para la comprensión de la realidad: de la identidad (Morris), de la posmemoria (Sebald), del trauma (Foer), de la memoria compartida (Broomberg & Chanarin) y del futuro (Carrión).

Palabras clave: fototexto, literatura, fotografía, memoria, intermedialidad, semiótica

Abstract

This thesis analyzes the relationships between literature, photography, and memory in «photo-texts,» that means intermedial works in which written texts and photographs are combined materially and semiotically. By employing this term, non-significant differences imposed by existing terminology have been avoided, thus not hindering its selection.

The study is motivated by several causes: the proliferation of phototexts; the need to reflect on the appropriate methodological tools for conducting effective theoretical studies of these in a globalized and post-photography landscape; and their relevance as technological and imaginative responses to managing issues such as identity and trauma. Thus, we study memory from its neurological, psychological, and social dimensions to understand how photo-texts relate to personal and social memory and how they shape them.

At the starting point of the research, it is the question of how the intermedial relationship exposes the ideological meaning of photography, understood as its consideration as a copy of reality and an obligation to visually prove it. It justifies the use of a perspective based on intermediality theory, a field derived from semiotics; and in the philosophy and semiotics of Charles. S. Peirce and his followers –Göran Sonesson, Umberto Eco, cognitive semiotics–, because their triadic understanding of the sign allows studying photography as an interpretant, considering phototexts as encyclopedias, and also, following Taleb, as anti-encyclopedia. Additionally, we adopt the theory of polysystems to address the circulation and reception of photo-texts; and we draw on tools from other theoretical proposals, such as Mieke Bal's cultural analysis, to discuss preposterous photography and understand how its meaning is generated; Luis Beltrán Almería's aesthetics and modern symbolism; the Big History and its concept of regime; and, finally, the language of appearances by John Berger and Jean Mohr.

With these theoretical aids, we analyze a canon of intermedial works spanning the 20th and 21st centuries, including literary and non-literary works by authors –writers, photographers, and dual talents– from various cultures and nationalities such as Ernst Friedrich, August Sander, John Heartfield, Bertolt Brecht, James Agee and Walker Evans, Wright Morris, John Berger and Jean Mohr, W. G. Sebald, Jonathan Safran Foer, Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Lewis Bush, Jorge Volpi, Mathieu Asselin, Wendy

Lower, Jonas Bendiksen, and Jorge Carrión. The aim is to move beyond the boundaries of our object of study to question assumed notions and concepts, especially those of fiction and realism, and consider the extent of their theoretical utility compared to others such as verisimilitude.

The research is structured into five chapters. Chapter 1 provides a broad overview of the relationships between word and image and between literature and photography, laying the foundations of this research. Chapter 2 conducts an exhaustive theoretical and historical study of intermediality and the concept of medium; semiotics, especially Peirce's and other related theories such as Eco's, Sonesson's, and cognitive semiotics; and sociological and systemic theories like polysystems theory. Chapter 3 studies memory from various perspectives, in relation to Aby Warburg's psychology of culture, Mieke Bal's theory, Beltrán Almería's aesthetics, and regimes, using semiotic and aesthetic tools to analyze some works, especially Brecht's *Kriegsfibel*. Chapter 4 analyzes the indexical and symbolic dimension of photography in the works of Berger & Mohr, as well as the concepts of realism and fiction in various documentary photo-texts of war and M. Asselin and J. Bendiksen ones. Finally, in Chapter 5, we revisit the theoretical framework developed in the previous chapters to analyze a corpus of photo-texts as responses for understanding reality: identity (Morris), post-memory (Sebald), trauma (Foer), shared memory (Broomberg & Chanarin), and the future (Carrión).

Keywords: photo-text, literature, photography, memory, intermediality, semiotics

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	19
CAPÍTULO 1. EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES ENTRE PALABRA E IMAGEN. PROBLEMAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	25
LENGUAJE Y ESCRITURA	25
<i>Lenguaje articulado, mnemotecnia e imágenes</i>	25
<i>De la oralidad a la escritura</i>	30
RELACIONES ENTRE PALABRA E IMAGEN	34
<i>Libro ilustrado</i>	35
<i>Écfrasis</i>	37
<i>Emblema</i>	42
<i>Poesía visual y poesía concreta</i>	46
<i>Arte conceptual</i>	52
<i>Exposición y museo</i>	54
<i>Arte de instalación</i>	63
<i>Imagen pictórica e imagen técnica</i>	64
Pintura: entre perspectiva y caligrafía.....	65
Fotografía y arte	68
Collage y fotomontaje.....	70
Fotografía y modernidad	73
PROCEDIMIENTOS Y ASPECTOS DE MÉTODOS Y CORPUS	81
<i>Perspectiva disciplinar</i>	81
<i>Literatura comparada</i>	83
<i>Estudios culturales</i>	85
<i>Estudios visuales y cultura visual</i>	86
<i>Análisis cultural</i>	88
<i>Elección de corpus</i>	90
TAXONOMÍA Y GÉNEROS	93
LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y FOTOGRAFÍA	97
<i>Escritores y fotografía</i>	99
<i>Talentos dobles y colaboraciones entre escritores y fotógrafos</i>	101

<i>Influencia estilística</i>	102
<i>Obras híbridas</i>	106
NOMENCLATURA DE OBRAS HÍBRIDAS.....	109
<i>Image/text, imagetext, image-text e iconotexto</i>	110
<i>Photo-text y fototexto</i>	112
<i>Fotonovela y foto-novela</i>	114
<i>Fotolibro</i>	119
<i>Fotoensayo o ensayo fotográfico</i>	123
<i>Photo-fiction</i>	127

CAPÍTULO 2. MEDIO Y SIGNO. INTERMEDIALIDAD Y SEMIÓTICA EN EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y FOTOGRAFÍA 131

MEDIO, INTERMEDIALIDAD Y REMEDIACIÓN.....	131
<i>Medio y mediación</i>	131
<i>Medio: entre comunicación y cognición</i>	134
<i>Comunicación y arte</i>	140
Los años sesenta.....	140
Remediación, intermedialidad y posmedialidad.....	147
Literatura comparada, estudios interartísticos e intermedialidad.....	153
<i>Fotografía como medio y mensaje</i>	160
<i>Información, comunicación y posfotografía</i>	169
SIGNO, SEMIÓTICA Y COGNICIÓN.....	177
<i>Semiótica moderna: Peirce y Saussure</i>	177
<i>Icono, índice y símbolo</i>	184
<i>El debate del iconismo</i>	190
<i>Semiótica fotográfica</i>	198
El magisterio de Barthes.....	198
Eco y Sonesson.....	202
<i>Reinterpretación de Peirce</i>	206
Eco: interpretación y similitud.....	206
Sonesson: fotografía e interpretante.....	211
<i>Semiótica visual y semiótica cognitiva</i>	218
El signo visual: signo icónico y signo plástico.....	218

Modos perceptivos	224
Semiótica cognitiva: el rescate de Peirce y el estudio de Sonesson	227
<i>Semiótica de la comunicación y cognición heurística</i>	234
Semiótica de la comunicación	234
Cognición heurística.....	239
LITERATURA E INTERMEDIALIDAD DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA Y SISTÉMICA	240
.....	240
<i>Texto y semiótica de la cultura</i>	240
<i>Sociología de la literatura y de la fotografía</i>	250
<i>Literatura como polisistema</i>	254
CAPÍTULO 3. INTERMEDIALIDAD Y MEMORIA	261
SIGNO Y MEMORIA	262
<i>Psicología evolutiva para el estudio de la memoria y de los fototextos</i>	262
<i>Imágenes cognitivas y sentimientos</i>	266
<i>Máquina asociativa y memoria</i>	269
El sistema 1	269
La máquina asociativa y las ideas	273
Los sesgos cognitivos.....	275
La facilidad cognitiva.....	280
<i>Qué es la memoria</i>	283
Memoria y razonamiento.....	283
Memoria, narración y tiempo	285
Memoria y trauma	287
CULTURA, MEMORIA Y ESTÉTICA	289
<i>Qué es la cultura</i>	289
<i>Fotografía y emociones</i>	294
Mímica y variedad facial	295
Fotografía de retrato. <i>Antlitz der Zeit</i> de August Sander.....	297
<i>Fotografía, tiempo y memoria</i>	305
Roland Barthes y Victor Sekula	305
Memoria compartida y fotografía preposterada	310
Ética de la memoria.....	315

<i>Aby Warburg: una psicología de la cultura</i>	319
Imágenes, cultura y pathos	319
Imagen e historia	327
<i>Atlas y colección</i>	330
<i>Estéticas y regímenes</i>	333
ENCICLOPEDIA.....	337
<i>La enciclopedia de Umberto Eco</i>	338
<i>Ideología y enciclopedia</i>	346
<i>Metáfora y enciclopedia</i>	353
<i>Montaje: John Heartfield</i>	358
<i>Fotoepigramas de Bertolt Brecht, Kriegsfiel (1955)</i>	366
Unidades fototextuales en <i>Kriegsfiel</i>	367
Estética moderna, hermetismo y didactismo	373
Análisis semiótico y estético	375
Metáfora e ideología.....	390
<i>La antienciclopedia</i>	396
CAPÍTULO 4. FICCIÓN Y NARRACIÓN	403
ENTRE REALISMO E IMAGINACIÓN	403
<i>Realismo</i>	403
Fotografía y realidad	403
Expresionismo y realismo	405
Crítica del realismo	409
Facilidad cognitiva y fotografía	412
Verosimilitud.....	415
<i>Fotografía documental</i>	416
Fotografía y poder	418
Fotoperiodismo y fotolibros de guerra	420
La fotografía documental en Estados Unidos: la estética del idilio trágico. <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> , de James Agee y Walker Evans.....	428
<i>Ideología realista de la fotografía</i>	435
<i>Monsanto®</i> de Mathieu Asselin (2017)	438

FOTOGRAFÍA: ENTRE ÍNDICE Y SÍMBOLO. LOS FOTOENSAYOS DE JOHN BERGER Y JEAN MOHR	456
<i>Ensayo y fotografía</i>	457
<i>John Berger y Jean Mohr: A Fortunate Man (1967)</i>	463
<i>John Berger y Jean Mohr: A Seventh Man (1975)</i>	473
<i>John Berger y Jean Mohr: Another Way of Telling (1982)</i>	483
Apariencias y memoria cultural	494
<i>Un caso reciente: la obra de Wendy Lower The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed (2021)</i>	496
PACTOS DE FICCIÓN Y DE NO FICCIÓN	505
<i>Qué es la ficción</i>	506
Validez histórica	507
¿Dónde se halla la ficción?	513
<i>Fotografía y ficción</i>	517
<i>The Book of Veles de Jonas Bendiksen (2021)</i>	522
Un libro que <i>performa</i> en lugar de mostrar	523
Una historia de misterio	525
Simbolismo y falsificación	531
CAPÍTULO 5. FOTOTEXTOS PARA LA GESTIÓN INTERMEDIAL DE LA REALIDAD	535
WRIGHT MORRIS Y LA GESTIÓN DE LA IDENTIDAD AMERICANA	537
W. G. SEBALD Y LA GESTIÓN DE LA POSMEMORIA	544
<i>La metáfora en Die Ausgewanderten</i>	545
Metáforas explícitas	546
Metáforas implícitas y modo simbólico	548
<i>Autoficción y fotografía</i>	553
Figuraciones del yo, fotografía e identidad. <i>Memorial del engaño</i> de Jorge Volpi (2014)	554
Posmemoria y figuración del yo	558
<i>Austerlitz y la écfrasis inversa</i>	560
Aproximación a la écfrasis	562
<i>Austerlitz</i>	564

MEMORIA PERSONAL: JONATHAN SAFRAN FOER: <i>EXTREMELY LOUD, INCREDIBLY CLOSE</i> (2005).....	576
<i>Cuando la potencialidad del libro es explorada</i>	578
En los límites del libro ilustrado.....	578
Visualidad en <i>Extremely Loud, Incredibly Close</i>	581
<i>Ficción y fotografía: acercamiento polisistémico</i>	591
<i>Doble narración</i>	594
MEMORIA CULTURAL: ADAM BROOMBERG & OLIVER CHANARIN. <i>WAR PRIMER 2</i> (2011)	598
<i>Intervención textual y palimpsesto</i>	600
Hipertextualidad y cita	600
Transhistoria y (trans)visibilidad.....	607
Un nuevo palimpsesto: <i>War Primer 3</i> (2013).....	613
LITERATURA Y FOTOGRAFÍA EN JORGE CARRIÓN. UN FOTOTEXTO PARA LA GESTIÓN DEL FUTURO.....	617
CONCLUSIONES	623
CONCLUSIONS	633
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	643
ANEXO. LISTADO DE OBRAS ESTUDIADAS.....	679

INTRODUCCIÓN

La especialización es un hábito reciente. En la Antigüedad, un solo sabio escribía obras de temas tan variados como lógica, ontología, física, meteorología, biología, ética, política, estética o filosofía. El conocimiento era entonces abarcable por una sola persona brillante, ayudada por lo que pudiera rescatar de su memoria y lo que alcanzase a escribir a mano. En la actualidad, el nivel de especialización necesario para comprender una sola ciencia es mayor que el requerido antiguamente para abarcar todas las disciplinas. A este cambio han contribuyó paulatinamente numerosos hechos, entre ellos, hitos tan significativos como la invención de la imprenta primero y de internet después, así como los avances en los medios de transporte, que han resultado en un mundo accesible por la globalización. Investigar, por tanto, también resulta algo muy distinto de lo que significaba en la Antigüedad. Solamente en España, en el año 2021 se defendieron aproximadamente 11.344 tesis doctorales, cifra que había crecido hasta las 20.049 en 2016 (Estadística de Tesis Doctorales, 2021). El crecimiento exponencial de las investigaciones y de las publicaciones va aparejado al de la accesibilidad, a un ritmo que requiere una capacidad de lectura y de sistematización de la información solo al alcance de ChatGPT. La velocidad de la ciencia y del conocimiento se ha transformado.

Si un usuario abre Google y escribe «relationships between word and picture», el buscador le ofrece de vuelta unos 7.190.000.000 resultados; si lo hace en Google Scholar, el número desciende a 4.650.000. En el caso de que escriba, siguiendo el título de esta tesis doctoral, «relationships between literature and photography», los resultados aún alcanzan los 764.000. En este como en el resto de los ámbitos científicos, que rápidamente se ponen de actualidad, resulta imprescindible saber discriminar la información, aun a riesgo de traicionar la innata ambición del investigador de querer abordar de forma exhaustiva y demasiado abarcadora su objeto.

Sin embargo, a pesar de insistir en que investigar en la actualidad difiere de lo que fue en la Antigüedad, considero que una de las claves esenciales es poner en relación disciplinas distantes que pueden arrojar luz las unas sobre las otras. Así, dos aspiraciones impulsan esta tesis doctoral: por un lado, la amplitud de su objeto de estudio, y por otro, una perspectiva que exceda el ámbito disciplinar, cuyo título incluye los tres principales conceptos que son objeto de análisis: literatura, fotografía y memoria, a los que nos referimos a continuación.

Las imágenes y el lenguaje escrito han estado asociados desde la Antigüedad, es decir, desde el mismo momento en que el lenguaje pasó a fijarse en una superficie. La palabra ‘literatura’, de hecho, guarda en su forma el término latino *litteratūra*, vinculado al ‘uso de las letras’ y a la ‘escritura’, a pesar de que en la actualidad sea una convención más hablar de literatura oral. En este sentido, la literatura está intrínsecamente vinculada a las imágenes por ser ambas codificaciones visuales fijadas sobre un soporte.

Por otro lado, puesto que la literatura responde al uso estético del lenguaje, no toda palabra es funcionalmente literaria; es más, la literatura no se reduce al uso de determinado lenguaje. Las zonas fronterizas entre los códigos y su uso retórico hacen que surjan objetos como los de la poesía visual y que la literatura se extienda por territorios que *a priori* no formarían parte de su ámbito, como el lenguaje publicitario. En este punto, las etiquetas teóricas, como «ficción» y «realismo», que han pasado al vocabulario común, han de ser revisadas para arrojar luz sobre la naturaleza tanto de imágenes como de literatura escrita.

Por su parte, la fotografía –según el significado de las bases compositivas que conforman la palabra– es la imagen física que la luz imprime. Sin embargo, aunque se hable de la fotografía como de una práctica única, desde el punto de vista lingüístico presenta una extensión en la que se incluyen varias realidades; en otras palabras, la fotografía es un concepto unívoco (Ferrater Mora, 2005: s. v. unívoco) que se aplica a diversas actividades que adquieren así el mismo significado. Por ello, se establece la fecha en que se inventa, pero aún no se ha dado la de su desaparición.

Desde la semántica, Stephen Ullmann (1964) explica algunas de las causas que motivan los cambios de significado. Una de ellas viene dada por razones históricas, como es que el desarrollo material sea más rápido que el cambio de las palabras que designan los referentes (Ullmann, 1964: 198). La palabra ‘fotografía’ es un ejemplo: no solo se incluyen bajo este término prácticas diversas como el heliograbado, el daguerrotipo –que no admitía la creación de negativos– y el calotipo, sino que la fotografía digital es ahora una actividad minoritaria y lo que se denomina fotografía digital es parte de un proceso más amplio al que se le ha dado el término de posfotografía.

En tercer lugar, la memoria es un término polisémico estrechamente vinculado tanto a la literatura como a la fotografía. En tanto que facultad psíquica, la memoria se refiere a la capacidad de aprender y a la construcción de una identidad. En su aspecto biológico, se habla de memoria genética para referirse al material genético que posee cada individuo

de una especie. Este sentido de almacenamiento se extiende a la memoria como *hardware* en que se guardan datos informáticos, lo que multiplica la capacidad de almacenaje de objetos analógicos como los libros. También se ha extendido desde el individuo al ámbito colectivo, con conceptos como memoria social y memoria cultural. Para abordar esta polisemia es necesario considerar que no existe una diferencia inmanente entre lo natural y lo cultural –entre una memoria individual y una memoria cultural– como tampoco la hay entre literatura y fotografía. La igualdad de estos medios se entiende a la luz de la semiótica, disciplina que los hace inteligibles e interpretables como sistemas de signos. En definitiva, tanto la memoria individual como la cultural emplean la literatura y la fotografía para sustentarse y ampliar su capacidad de almacenamiento, a pesar de que nunca se da una recuperación de los recuerdos sino una recreación de los mismos.

Si bien las relaciones de estos tres vértices han sido estudiadas en profundidad, nuestra propuesta es volver sobre estos conceptos desde perspectivas distintas. Si bien la literatura, la fotografía y la memoria pueden relacionarse de múltiples modos, en este trabajo nos centraremos en obras estéticas en que ambos sistemas semióticos se combinan físicamente y en cómo este tipo de obras híbridas de literatura y fotografía, que llamaremos iconotextos, se emplean para gestionar las aristas de la realidad: el trauma, la identidad, incluso el futuro.

El estudio de este tipo de iconotextos hace necesaria la búsqueda de una metodología apropiada debido a varias razones: por un lado, a una dificultad genérica, dado que los iconotextos no conforman un género unitario (así lo prueban las diferentes etiquetas: fototexto, fotolibro, fotonovela, etc.) y se hallan en la frontera de varios; por otro lado, una dificultad de heterogeneidad de signos entre palabra e imagen. No solo nos centraremos en la semiótica, sino que, estimando que cada época elabora nuevas teorías de acuerdo con su actualidad para comprender las realidades que le son propias, las relaciones entre literatura, fotografía y memoria deben ser consideradas a la luz de todo lo dicho al respecto hasta la época, así como de las disciplinas que le son contemporáneas, puesto que comparten un mismo contexto. Como ejemplo, la televisión actual está más cerca de internet que de la televisión en sus orígenes y, de la misma forma, la literatura y la fotografía, en una relación horizontal de fase, comparten una dimensión tecnológica digital y

un mismo nicho de ambiente social y cultural. Por ello, vinculamos el tema de esta investigación con disciplinas recientes como la gran historia y la teoría de la complejidad.

Por tanto, la presente investigación aborda una serie de obras iconotextuales, pertenecientes a un posible canon carente de pretensiones universalistas ni de agotarse, cuyo criterio de selección es la relación dialéctica entre sus medios, analizadas a la luz de las metodologías establecidas, para responder a la pregunta guía: ¿cómo expone la relación intermedial el sentido ideológico de la fotografía? Nuestra hipótesis de partida es que la relación entre literatura y fotografía, en los iconotextos cuyos medios constitutivos se relacionan dialéctica y críticamente, configura un lugar adecuado para dejar al descubierto la ilusión de transparencia impuesta por la ideología realista que condiciona la decodificación de la fotografía. La tesis se organiza en cinco capítulos, yendo desde una perspectiva general hacia un tratamiento más concreto, así como desde unos contenidos en mayor medida teóricos a hacia su aplicación práctica.

En el primer capítulo, «El estudio de las relaciones entre palabra e imagen. Problemas y estado de la cuestión» nos situamos en el amplio campo de los vínculos entre palabra e imagen, sin acotar aún nuestro objeto de estudio. En el primer apartado, «Lenguaje y escritura», se explica el problema de las relaciones entre palabra e imagen partiendo de su vínculo más elemental: la invención de la escritura y su adopción desde la oralidad. A continuación, en «Relaciones entre palabra e imagen» nos detenemos en una serie de géneros híbridos para describirlos y analizarlos brevemente, de forma que se establezca un marco conceptual amplio desde el que abordar posteriormente obras fototextuales. Avanzando en el análisis conceptual, en «Imagen pictórica e imagen técnica» consideramos la relación entre ambos tipos de imágenes, la posible especificidad de la fotografía y su relación con la modernidad.

Siendo conscientes de la dificultad metodológica y de corpus, en «Procedimientos y aspectos de métodos y corpus» nos detenemos en las distintas disciplinas que han estudiado obras intermediales o iconotextos –Literatura comparada, Estudios culturales, estudios visuales y cultura visual, y Análisis cultural–, así como en los criterios para elegir el corpus analizado en este trabajo. En «Taxonomía y géneros» nos acercamos a una posible clasificación de las relaciones entre palabra e imagen, siguiendo principalmente a Kibédi Varga (2000), para poder concretar cuál es el ámbito al que nos circunscribimos en esta investigación. Así, en el siguiente apartado, «Las relaciones entre literatura y fotografía», nos referimos a las posibles relaciones entre los dos ámbitos para finalizar en

nuestro objeto de estudio, es decir, las obras híbridas, que analizamos en el siguiente epígrafe, «Nomenclatura de obras híbridas», a través de las etiquetas que se utilizan para referirse a ellas, valorando las diferencias y matices que implican.

En el capítulo dos, «Medio y signo. Intermedialidad y semiótica en el estudio de las relaciones entre literatura y fotografía», presentamos un amplio recorrido por la intermedialidad y la semiótica para entender y abordar teóricamente los fototextos. Entendemos que este trabajo precisa de una fuerte sustentación teórica que debe venir, principalmente, de la mano de la semiótica como ciencia general del significado, de los sistemas de signos y de la cultura. Dividimos el capítulo en tres apartados.

En «Medio, intermedialidad y remediación» consideramos qué es la intermedialidad como disciplina para dar respuesta al estudio de los fototextos, con especial atención al concepto de remediación, a su relación con la literatura comparada y al concepto de posfotografía. A continuación, en «Signo, semiótica y cognición» hacemos un recorrido en profundidad por la semiótica moderna, en especial por la teoría de C. S. Peirce y su reinterpretación por parte de teóricos posteriores, precisamente para la constitución de una semiótica fotográfica; además, nos detenemos en la semiótica visual, en la semiótica cognitiva y en la semiótica de la comunicación y su relación con la cognición heurística, en tanto que vertientes más recientes en que desemboca el magisterio de Peirce. Así, frente a la semiótica de corte lingüístico, la revisión de la obra de este filósofo resulta esencial para atender a obras intermediales. En el último epígrafe de este capítulo, «Literatura e intermedialidad desde una perspectiva sociológica y sistémica», revisamos la semiótica de la cultura, la sociología y la teoría de los polisistemas, ya que con ellas se contempla la noción de medio como sistema.

En el tercer capítulo, «Intermedialidad y memoria», analizamos la memoria en profundidad. En primer lugar, en «Signo y memoria», estudiamos la memoria desde el punto de vista neurocientífico como facultad psicológica, también en su relación con la narración y con el trauma. En segundo lugar, en «Cultura, memoria y estética», abordamos la cultura; la fotografía y las emociones para estudiar *Antlitz der Zeit* de August Sander; la relación entre fotografía, tiempo y memoria con las teorías de Roland Barthes, Victor Sekula, Mieke Bal y Avishai Margalit; la aproximación a las imágenes de Aby Warburg, y la relación del concepto de atlas con el de colección, para finalizar con las estéticas y los regímenes según los entiende la Estética de Luis Beltrán Almería y la disciplina de la gran historia. El último epígrafe, «Enciclopedia», está dedicado a este concepto de la

semiótica de Umberto Eco, aplicado al estudio de los fotomontajes de John Heartfield y especialmente de los fotoepigramas del *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht, atendiendo a los conceptos de ideología y metáfora, y proponiendo la antibiblioteca como concepto operativo a partir del filósofo N. N. Taleb.

En el cuarto capítulo, «Ficción y narración», se revisan varios conceptos y se aplican a varios fototextos. En primer lugar, con «Entre realismo e imaginación» abordamos el concepto de realismo y su relación con el de verosimilitud para tratar varios fotolibros de guerra y la fotografía documental en Estados Unidos con *Let Us Now Praise Famous Men*, de James Agee y Walker Evans (1941), así como *Monsanto®: a Photographic Investigation*, de Mathieu Asselin (2017), al hablar de la ideología realista de la fotografía. A continuación, en «Fotografía: entre índice y símbolo. Los fotoensayos de John Berger y Jean Mohr» estudiamos varios de los fotolibros de estos autores y su concepción teórica de los mismos, así como la obra de Wendy Lower *The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed* (2021). Finalmente, en «Pactos de ficción y de no ficción» aplicamos el estudio del concepto de ficción al fotolibro de Jonas Bendiksen *The Book of Veles* (2022).

En el último capítulo, «Fototextos para la gestión intermedial de la realidad», estudiamos varios fototextos que se consideran necesarios para comprender cómo se simboliza la realidad a través de las obras intermediales. Comenzamos con dos fototextos del novelista y fotógrafo americano Wright Morris para comprender la gestión de la identidad americana. A continuación, con el autor alemán W. G. Sebald nos acercamos a cómo se aborda la posmemoria, y retomamos para ello los conceptos de metáfora, y écfrasis. Estrechamente vinculado con Sebald tratamos la llamada memoria personal, en concreto la memoria traumatizada en la novela del americano Jonathan Safran Foer *Extremely Loud, Extremely Close* (2005), retomando el libro ilustrado y la teoría de los polisistemas. Tras ello, abordamos la memoria cultural con los fotógrafos Adam Broomberg & Oliver Chanarin y su fotolibro *War Primer 2* (2011), a través del concepto de palimpsesto. Finalmente, estudiamos la novela de Jorge Carrión *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, como epílogo y propuesta intermedial de gestión del futuro.

CAPÍTULO 1. EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES ENTRE PALABRA E IMAGEN. PROBLEMAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

LENGUAJE Y ESCRITURA

Lenguaje articulado, mnemotecnica e imágenes

A pesar de que actualmente diferenciamos de forma aséptica el lenguaje articulado, el sistema de escritura, y otros tipos de sistemas visuales, tanto abstractos como figurativos, consideramos que el estudio de acontecimientos semióticos concretos debe partir de la premisa de su natural hibridación y no de la separación artificial. Como señala Haarmann sobre el estudio de las pinturas rupestres, «el punto de partida del observador moderno no es el del contemporáneo que vivió en la cultura de aquel tiempo [cuando] no existía la separación funcional de ámbitos culturales que es típica de la era moderna» (Haarmann, 1991: 29).

En este trabajo nos centraremos en objetos conformados por dos sistemas de signos: la escritura alfabética de varias lenguas y las imágenes fotográficas, a través de la idea de que las artes y los medios se han desarrollado interrelacionándose en el mundo, de igual forma que los sentidos fisiológicos lo han hecho en continua percepción con la realidad, y que es gracias a las interrelaciones como resulta posible imaginar o distinguir medios y artes puros. Tal abstracción, considerada en teoría la norma, difícilmente se corresponde con las manifestaciones reales. En este apartado nos encargaremos del análisis del lenguaje articulado y de la escritura para sentar las bases teóricas de este trabajo.

Se puede situar de forma mítica la diversidad del lenguaje en la construcción de la Torre de Babel, pero resulta imposible datar su origen. Más plausible es pensar que «la evolución del lenguaje acompañaría paso a paso a la evolución de la especie misma» (Bernárdez, 2009: 164), tanto en la cognición como en la fonación. Si el lenguaje comenzó a desarrollarse hace dos millones de años, sufrió un salto cualitativo con lo que Harari (2014) llama la revolución cognitiva hace unos noventa mil años, y que dio lugar a un lenguaje más cercano al que poseemos ahora (Bernárdez, 2009: 164). Desde entonces, sin embargo, nuestras capacidades fisiológicas y cognitivas no se han visto significativamente modificadas¹.

¹ Esta última afirmación está en la base de la perspectiva evolutiva que numerosas ciencias han adoptado y en la que profundizaremos en el tercer capítulo. Como estadio previo, vamos a fundamentarla

Sin embargo, el lenguaje articulado no es el único sistema semiótico con el que ha evolucionado el *Homo sapiens*: antes de la articulación de palabras, nuestra especie se desarrolló empleando la capacidad mimética de crear imágenes con el cuerpo y la capacidad visual de advertirlas. Donald (2013: 169) define un acto mimético como una acción «that reflects the perceived event structure of the world», aunque puede aplicarse a otros

brevemente. En primer lugar, habría que atender a la delimitación de nuestra especie y sus características, cuyo origen no puede situarse en un momento concreto. Los humanos modernos –*Homo sapiens-sapiens*–, es decir, los que son anatómicamente similares a nosotros, aparecieron, a la vez que los neandertales, hace 125 000 años (Stanford, Allen, & Antón, 2011: 439); según la teoría de reemplazo, este habría evolucionado de la población arcaica africana y se habría dispersado posteriormente –lo que implicaría que «all geographic variation seen in modern humans today evolved recently, after the origin of anatomically modern humans»–, mientras que, según la interpretación multirregional, los humanos modernos habrían surgido de la transmisión genética entre poblaciones de regiones en contacto, por lo que el *Homo neanderthalensis* y los humanos modernos no pertenecerían a linajes separados (Stanford, Allen, & Antón, 2011: 419); se trataría, en palabras de Stringer, de «‘species’ [...] not genetically impermeable» (2026: 8). Por tanto, la evolución habría sido puntual o gradual según el caso (Stringer, 2016: 2). Aunque no son irreconciliables, cada teoría implica la aparición de restos fósiles distintos, con cambios abruptos en el primer escenario o con solapamientos entre especies en el segundo. En todo caso, el origen no puede buscarse en individuos concretos, sino que tanto el ADN mitocondrial (por vía materna) como el cromosoma Y (por vía paterna) fueron transmitidos en África hace entre 90 000 y 180 000 años el primero y entre 100 000 y 180 000 años el segundo (Stanford, Allen, and Antón, 2011: 433-434).

Algunas de las principales diferencias entre el humano moderno y el *Homo sapiens* arcaico están en la estructura craneal –que no incluye el tamaño del cerebro– (Stanford, Allen, and Antón, 2011: 418): un neurocráneo alto y un lateral redondeado, etc.; así como en un tronco y una pelvis más estrechas (Stringer, 2016: 1). Las características anatómicas –que por ser conocidas por el material fósil resultan «only an approximate reflection of real-world complexities» (Stringer, 2016: 8)– en ocasiones son compartidas por diferentes especies, y, de hecho, el último ancestro común universal (Last Universal Common Ancestor) de sapiens y neandertales pudo haber tenido «a mosaic of primitive and derived traits, with the latter differentially inherited in the descendant lineages» (Stringer, 2016: 9).

La evolución de las especies ocurre cuando se producen cambios genéticos no a nivel de individuos sino de poblaciones (Stanford, Allen, & Antón, 2011: 94). Estos cambios generalmente responden a un ritmo paulatino (Stanford, Allen, & Antón, 2011: 94), de forma que resulta razonable el intercambio genético cuando la cercanía hace los contactos sexuales fructíferos (Beltrán Almería, 2021). Como indican Stanford, Allen y Antón, «[s]howing natural selection at work in a human population is far more difficult: People reproduce slowly, and the genetic code for specific human traits is rarely known» (2011: 95), aunque ponen como ejemplo la selección natural de los bebés dentro del rango de peso óptimo al nacer. Asimismo, otros dos procesos contribuyen al cambio además de la selección natural: el flujo de genes entre poblaciones (o su ausencia) y la deriva genética por causas aleatorias (2011: 95). Si una población queda aislada y deja de recibir intercambio genético, con el tiempo puede divergir genéticamente (Stanford, Allen, & Antón, 2011: 96). Además, la selección sexual es otro factor que puede operar de forma independiente a la selección natural (Stanford, Allen, & Antón, 2011: 99).

Asimismo, es necesario detenerse en la definición de especie, y considerar que «Animal or plant species are dynamic units, always changing in ways that may be too small or slow for us to see in comparing any two or three generations» (Stanford, Allen, and Antón, 2011: 101). Por ello, resulta tan difícil definir y, sobre todo, identificar especies, que nunca son unidades completamente distintas sino solapadas. Desde la psicología evolucionista, que explicaremos en el Capítulo 3, una especie es «a group of organisms with a common history of interbreeding and a continuing ability to interbreed to form offspring who can typically reproduce at least as well as their parents» (Cosmides y Tooby, 1995: 78).

De vuelta a la pregunta inicial, el *Homo sapiens* moderno ha sufrido algunos cambios, como la mutación que permitió a una parte de la población –aquella que producía leche– digerir la lactosa con la encima hace unos 6000 años (Stanford, Allen, and Antón, 2011: 138); a nivel cognitivo, es más difícil de determinar, por lo que no hay evidencia significativa al respecto, entre otras razones, por la lentitud con la que dichos cambios se producen.

campos, como la psicología, donde la mimesis es la imitación de las actitudes de otros (Webb, 1995).

Zlatev (2014: 198) afirma que, frente a quienes postulan que es el lenguaje la capacidad que nos hace únicos, «we are fundamentally mimetic creatures, and only as a result of this, and secondarily, linguistic creatures», y argumenta que nuestra capacidad lingüística se basa en una capacidad anterior, presemiótica, como es la mimesis, y se apoya en la teorización de Donald (2013) sobre la evolución de las cuatro etapas en la evolución cognitiva y cultural de los homínidos hasta llegar a la condición actual: etapas episódica, mimética, mítica y teórica.

Mientras que la etapa episódica se da en los primates en la percepción de eventos episódicos complejos, la mimética, experimentada por los primeros homínidos, se manifiesta en el uso de acciones no verbales como modelos, lo que supone una revolución en las habilidades, los gestos y la comunicación no verbal. En el estadio de la tercera etapa, la mítica, en el *Homo sapiens* tiene lugar el desarrollo del lenguaje oral a través de la invención de léxico y del pensamiento narrativo, y se manifiesta plenamente la capacidad simbólica y de abstracción. Finalmente, la cuarta etapa es la teórica, en que la simbolización verbal y no verbal se encarnan en artefactos externos, como almacenamientos de memoria: aquí tenemos la escritura y la pintura (Donald, 2013).

En este ámbito, la mimesis se define como «an archaic (more than 2 million years old) neuro-cognitive adaptation that formed the initial foundation of a distinctively human mindsharing culture» (Donald, 2013: 169), que permitió la transición desde los primates a los homínidos y la invención de gestos simbólicos (Webb, 1995: 4). Este desarrollo viene dado por las ventajas que los signos simbólicos implican:

Mimesis [...] is also slower in communication, more ambiguous, and comparatively restricted in subject matter. The development of language made it possible not only to link episodes into longer narratives but also to break with narrative as such and develop more strictly schematic forms of symbolic representation that focused on the features essential to abstract patterns (Webb, 1995: 6).

Es posible que el lenguaje comenzase como una serie de gestos realizados con el cuerpo y acompañados por la emisión de sonidos que, solo posteriormente, se redujese a estos últimos; como resume Bernárdez (2009: 173), «[n]o hay razón para pensar que los homínidos primitivos no utilizaban el lenguaje gestual conjuntamente con las

vocalizaciones, quizá incluso en forma prioritaria durante un tiempo». Según esta teoría, el lenguaje oral podría ser un subproducto (*byproduct*) de narraciones a partir de acciones miméticas integradas en rituales, cantos, o gestos (Webb, 1995: 6).

El lenguaje articulado, por su parte, presentaba una serie de ventajas: se podría dar información dejando libres más partes del cuerpo, como las manos, y, sobre todo, el mensaje tendría un alcance mayor, ya que habría posibilidad de comunicación incluso sin ser visto (Bernárdez, 2009: 173-175). Esto quiere decir que, en los términos a los que recurriremos a lo largo de este trabajo, el lenguaje oral tiene un origen genuinamente intersensitivo e intermedial, a partir de la integración de la mimesis del cuerpo y su visibilidad².

¿Por qué surge el lenguaje verbal que conforma las obras que estudiaremos? Desde una perspectiva evolutiva, el lenguaje no se desarrolla para componer obras literarias sino como instrumento de supervivencia por la gran cantidad de información que puede transmitir para, por ejemplo, planear la caza; o probablemente para usos más banales, pero ecológica y socialmente provechosos, como cotillear o chismorrear (Harari, 2014: 25-26). En segundo lugar, cabe preguntarse por qué surge *el uso estético* del lenguaje, lo que Jakobson llamará función poética. En una sociedad en estado de oralidad primaria, es decir, que no utiliza la escritura, la cultura se transmite a través de la memoria de los individuos empleando formas lingüísticas que permitan la memorización. Según Havellock (1986: 71), la solución a la que se llega es «to convert thought into rhythmic talk», a través de la creación de patrones de sonido repetibles y reutilizables que, a su vez, producían placer estético para ayudar a la memoria.

La expresión gráfica aparece entre los homínidos hace unos 100 000 años, y de hecho pervive en el sistema de escritura completo (Fischer, 2001: 13). Hasta llegar a este hay un largo desarrollo de instrumentos que sirve para prolongar la capacidad del individuo y del grupo tanto en el almacenamiento mnemotécnico como en el del intercambio y transformación comunicativa, las dos posibilidades que implica la dinámica de la información. Puesto que, desde un punto de vista ecológico, el tiempo del individuo solo tiene sentido en relación con el de la especie y grupo, en el plano cultural (y biológico) la información busca transmitirse diacrónicamente. Como indica Fisher, (2001: 8), «writing

² Aunque el lenguaje articulado se desarrolla e independiza del lenguaje visual como fenómeno autosuficiente, su hibridación no ha cesado, como lo muestra la importancia de la kinésica en la conformación de mensajes verbales.

becomes the ultimate time machine», a través de la que nos llega la historia «through the ears of its protagonists» (Harari, 2014: 139).

La visualidad encuentra soportes menos efímeros que el gesto realizado con el cuerpo o las marcas elaboradas sobre este. Su pervivencia más prolongada en pinturas y esculturas mejora su uso como instrumentos de mnemotecnia, es decir, como medios para «apuntalar la memoria humana» (Haarmann, 1991: 30) y, en consecuencia, la memoria cultural. Antes de la escritura completa, aparecen ciertos símbolos y herramientas mnemotécnicas para almacenar información inmediata, como los registros con nudos –los quipus de los incas– y las muescas de rayas en la corteza de los árboles, para el mismo propósito³. Aunque pueden registrar de forma eficiente categorías y números, están limitados para la información relativa a características particulares, al contrario que los símbolos pictóricos o pictografía.

Fischer (2001: 17) define la pictografía como «the fortuitous marriage of marks and mnemonics», y el arte rupestre como un instrumento de representación de realidades externas y de comunicación de información a través del uso de signos icónicos, no convencionales. Si en este trabajo nos detenemos en las pinturas rupestres es porque aún vivimos «en un mundo que no se puede pasar sin la técnica figurativa para la transmisión de noticias e informaciones» (Haarmann, 1991: 37), como es el caso de las fotografías. Varios miles de años antes del comienzo de la escritura, ya se empleaban las imágenes. Aunque solo podemos interpretar las obras por los restos materiales más duraderos que se han conservado, como indica Haarmann (1991: 23), «las imágenes de las cuevas eran un medio de conservación de la comunidad, pues estaban al servicio de rituales mágico-religiosos»; es decir, su interpretación se llevaba a cabo como parte de un contexto intermedial en el que cobraban sentido; para la mentalidad animista, la imagen equivalía a su referente (Haarmann, 1991: 23).

Según Fisher (2001: 12), un sistema de escritura completa debe tener tres características: en primer lugar, su propósito debe ser la comunicación; en segundo lugar, debe estar formado por marcas gráficas artificiales inscritas en una superficie durable o electrónica; y, por último, esas marcas se deben relacionar de forma convencional con el lenguaje oral articulado. Algunos sistemas solo se desarrollan parcialmente y no cumplen las tres condiciones.

³ Fischer (2001: 24) diferencia entre símbolo («a graphic mark that stands for something else») y signo («a conventional component of a writing system»).

El alfabeto latino se ha convertido en el sistema de escritura más importante del mundo (Fisher, 2001: 7), y aquel que conforma las obras que estudiaremos, pero no debemos olvidar que solo se trata de una de las posibilidades de escritura desarrolladas; la cuestión es cómo se adecuó cada sistema a las necesidades de sociedades cada vez más complejas. De acuerdo con Fischer (2001: 19-20), la pictografía no es un lenguaje completo porque, aunque remite a valores fonéticos cuando genera la identificación oral de los objetos representados, carece de marcas que remitan *por convención* al lenguaje hablado. Fischer (2001: 24) cita la teoría de Ignace Gelb, según el cual «At the basis of all writing stands the picture»⁴, como contrapunto a la teoría de los símbolos (*the theory of the token*), según la cual la escritura deriva del uso de pequeños objetos o símbolos que equivalían a una unidad en un sistema contable y con diferentes formas para cada producto.

De la oralidad a la escritura

Si el lenguaje es sublimado generalmente en tanto que capacidad que nos diferencia como especie del resto de las del mundo natural, la escritura completa se vincula con el nacimiento de la civilización y la historia. Havelock (1986) analiza el cambio que supuso para la civilización griega el paso del estado de oralidad al de alfabetización y sus consecuencias culturales. Parece que el alfabeto griego ya estaba conformado en el siglo XI u VIII a. C. (Haarmann, 1991: 304) a partir de la adaptación a la lengua indoeuropea griega del sistema creado para una lengua semítica. Se trata del «primer alfabeto completo del mundo» al reproducir tanto consonantes como vocales (Haarmann, 1991: 308).

La escritura supone una transformación del lenguaje oral. Si nos detenemos en los orígenes del alfabeto no solo es por su relevancia cultural y literaria para entender el origen de la escritura de las obras que estudiaremos, sino porque la adopción de la escritura por parte de los griegos está en el origen de uno de los tópicos de relaciones interartísticas

⁴ «Just as speech developed out of imitation of sound, so writing developed out of imitation of the forms of real objects or beings. At the basis of all writing stands the picture. This is clear not only from the fact that all modern primitive writings are pictorial in character, but also because all the great Oriental systems, such as Sumerian, Egyptian, Hittite, Chinese, etc., were originally real picture writings» (Gelb, 1963: 27). Vale la pena citar el párrafo completo porque se advierten dos características del pensamiento de Gelb: por una parte, la tentación de estudiar los sistemas de escritura por la condición actual de esos mismos sistemas, y, por otra parte, la *medialidad pura* en la evolución mimética de los sistemas de signos –el verbal, a partir de sonidos onomatopéyicos, y la escritura, a partir de pinturas–.

más importantes de la historia, el *ut pictura poesis*, al que aludiremos a lo largo de este trabajo.

Plutarco (siglos I-II d. C.) recoge en la tercera parte de su obra Ἠθικά (*Obras morales y de costumbres* o *Moralia*), titulada Πότερον Αθηναίοι κατά πόλεμον ἢ κατά σοφίαν ενδοξότεροι (*Sobre la fama de los atenienses*) la siguiente afirmación hecha por el poeta griego Simónides de Ceos (siglo VI-V a. C.) entre poesía y pintura:

Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν
σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.
ἄς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινομένας δεικνύουσι,
ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ (Plutarco, 346.F.4-5-6-7)⁵.

Galí (1999) analiza las condiciones en que Simónides presenta, probablemente antes que ningún otro, tal formulación de forma explícita. Para los griegos la poesía era una práctica sagrada, inspirada por los dioses y central en la educación y la vida de las comunidades, algo que iba de la mano de su condición oral. Para Galí (1999), la formulación de este topo supone una ruptura radical provocada, entre otras prácticas, pero de forma determinante, por la escritura.

La adquisición de la escritura alfabética en una sociedad oral supone una revolución: no se trata de un cambio técnico de mejoramiento de la oralidad, sino un cambio cualitativo, puesto que «la escritura determina el contenido de lo que se comunica» (Galí, 1999: 34), por ejemplo, con el nacimiento de la prosa, cuya forma no es condicionada por la facilidad para recordarse, como en la poesía. En consecuencia, la poesía se hace prescindible «como vehículo transmisor y preservador de la tradición y poco a poco se irán convirtiendo en “juego estético”, es decir, en literatura» (Galí, 1999: 34-35). El mensaje deja de estar determinado por su carácter acústico y adquiere una dimensión visual *como efecto colateral* de la escritura. Podemos decir que la escritura no es tanto una prolongación –hablaremos de remediación– de la oralidad como de la memoria, por lo que esta última también pierde relevancia y sacralidad «como medio de preservación de la cultura» (Galí, 1999: 35). En definitiva, la desacralización tanto de la poesía como de la memoria se basa en su pérdida de valor instrumental con la adopción de la escritura.

⁵ «Simónides llamó a la pintura poesía silenciosa (*tên zôgraphian poiêsin siôpôsan*) y a la poesía pintura que habla (*lalausan*). Porque las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las presentan y las describen cuando ya han sucedido» (traducción en Galí, 1999: 162).

Mientras que la palabra oral se ejecuta en el tiempo, la palabra escrita se ordena como imagen en el espacio (Galí, 1999: 171). La escritura posibilita la objetivación del mensaje y su percepción de forma separada del sujeto (Galí, 1999: 37). Simónides extiende la consideración de la pintura como «arte de engaño» a la poesía, basada en «[l]a percepción de la palabra como imagen» (Galí, 1999: 169-170). Gracias a que el texto oral se hace tangible y «manipulable», nace la idea de un original, inconcebible sin la escritura, lo que pone las bases «para el nacimiento no sólo de una literatura, sino de un pensamiento teórico acerca de ella» (Galí, 1999: 40) y de la lengua como sistema que puede analizarse (Galí, 1999: 40: 174). La diferenciación entre original y copia conlleva la jerarquización entre ambos, con el consiguiente sentido de falsificación.

La actividad poética puede dividirse entonces en dos etapas diferenciadas, una para la creación y otra para la ejecución, y cobra mayor importancia el nombre del autor, lo que «implica que el canto deja de ser el vehículo anónimo de una tradición ancestral para convertirse en la obra personal de un poeta» (Galí, 1999: 44), y en la que se introducen citas con conciencia de autoría (Galí, 1999: 157). Finalmente, cuando el poema se hace manipulable, el poeta puede actuar como un artesano más.

Lo que llamamos arte en griego se identifica con el término *tekhnê*, que abarca las actividades humanas productivas y que precisan de cierta habilidad⁶, en contraposición a las actividades cognoscitivas e inspiradas, como la poesía mientras tiene como vehículo la oralidad. Gracias a la escritura, la palabra poética sufre un proceso de desacralización por el cual «pasa de don a *technê*», lo que implica una profesionalización de la práctica y la realización de obras por encargo (Galí, 1999: 27). Esta transformación también obedece a ciertos intereses, como los de Simónides.

Simónides, poeta itinerante que trabaja para varios tiranos, es el primero en cobrar por su producción poética y de profesionalizar su práctica. Galí (1999: 153-154) señala que con la profesionalización del poeta se da «una inversión entre los términos poesía/memoria: si el aedo cantaba *memorabilia*, hechos en sí mismos memorables, el poeta de oficio convierte en *memorabilia* los hechos que canta». El poeta, con su composición, otorga valores a quienes carecen de ellos en la tradición, de forma análoga al poder del dinero para dar a las cosas valor independientemente de su utilidad (valor de uso). La ficción del dinero compra la ficción de la poesía y el valor de cambio del dinero adquiere

⁶ *Tekhnê* es «el oficio en el doble sentido que tiene el término en castellano: habilidad y profesión» y que en época clásica también abarca ciertas actividades improductivas como la política y la retórica (Galí, 1999: 50).

el valor de uso de la poesía. Para Galí (1999: 28), «la equivalencia de la poesía con la pintura sólo es posible en un mundo de escritura». Por tanto, Simónides posibilita, en primer lugar, la equiparación de la poesía con el resto de artesanías, lo cual sirve para, en segundo lugar, distanciar la acción del poeta y singularizar su producto por su superioridad respecto al resto artes figurativas o miméticas.

Como indica Galí (1999: 94-95), «Desde la época helenística y romana, la teoría del arte se ha fundado en la doctrina de la *mimêsis*, entendida como ‘imitación’ de la naturaleza», término con que se traducen las palabras que comparten la raíz de *mimêsis*, es decir, como una representación susceptible de ser comparada con un original. Sin embargo, el concepto de mimesis sufre una transformación que culmina de forma definitiva en la obra de Platón, donde poesía y pintura quedan igualadas como artes miméticas. El significado original estaría más cercano al de ‘representación’ y ‘actualización’ en un ámbito ritual; se trata de lo que Galí llama *mimar*, es decir, «representación directa de la apariencia, acciones y/o emisiones de animales u hombres a través de la voz, la canción y/o la danza (ya sea en sentido dramático o protodramático)» (Galí, 1999: 98). La noción de imitación surge vinculada a imágenes materiales y reproducciones estáticas, sentido que habría sido residual hasta Platón.

En la *República* Platón iguala poesía y pintura sobre la base de que son la misma «*tekhnê* imitativa» (Galí, 1999: 237). El rechazo de Platón a las artes figurativas se debe a que reproducen el mundo corpóreo, no el mundo de las ideas eternas, del que son copia. Para el filósofo griego, los productos artísticos son juegos, objetos de la opinión, que producen complacencia y pueden generar belleza. Platón diferencia una jerarquía de realidades –la Idea, la copia de la idea realizada por el artesano y la representación de la copia del artesano que hace el pintor– para situar a la pintura como arte mimético en el escalón más bajo, arte de las apariencias e imitación, no de la verdad.

El pintor reproduce la realidad de la misma forma que alguien con un espejo genera imágenes de la naturaleza, simples apariencias de las que no deben tener un conocimiento profundo, puesto que si lo tuvieran podrían fabricar el propio objeto, no apariencias de los mismos. Mientras que las artes miméticas imitan lo multiforme, la filosofía reflexiona sobre lo constante. Por tanto, al equiparar poesía y pintura Platón rebaja la primera al papel nulo que tenía en la polis la segunda.

A diferencia de la pintura, el problema de la poesía se deriva de su contenido, que conmueve al público. Como indica Galí (1999: 305), «El criterio que Platón aplica a la poesía no es, pues, estético, sino cognoscitivo». El problema es que el público considera

que la poesía es una fuente de verdad, algo que se explica por la enorme importancia que la poesía tenía en la educación y la sociedad griegas. La poesía transmite la tradición, pero Platón censura esos contenidos, tanto en sentido alegórico como literal, precisamente por la efectividad con que lo hace, y las representaciones teatrales son peligrosas de hecho por su relevancia política. En *Fedro*, la ignorancia de los poetas para con sus obras se considera una condición de la palabra escrita en general, lo que imposibilita la fiabilidad de cualquier interpretación. Por tanto, los poetas deben ser expulsados de la ciudad ideal porque la única defensa de la poesía puede ser estética. El resultado de la crítica platónica es que el arte se erige en una esfera separada «en razón de la falta de funcionalidad práctica de sus obras» (Galí, 1999: 366) y en consecuencia será considerado desde el punto de vista estético⁷.

RELACIONES ENTRE PALABRA E IMAGEN

Las relaciones entre palabra e imagen conforman un amplio campo de estudio tan antiguo como el de la literatura y el arte que ha sido abordado por numerosas disciplinas. De forma análoga a la actual proliferación de textos e imágenes gracias a los medios digitales y a su acelerada circulación, han surgido nuevas disciplinas que se suceden y solapan en la atención a los objetos híbridos. A continuación, vamos a presentar algunas de las cuestiones más importantes sobre esta relación a partir de varias formas de objetos híbridos conformados por palabra e imagen con carácter literario y artístico. El desarrollo de la teoría interdisciplinar a partir de estos objetos se basa en que no solo tienen interés como ejemplos de la teoría, sino que *verdaderamente la preceden*.

⁷ Si nos hemos detenido en el trabajo de Galí (1999) es porque analiza las condiciones en que este tópico fue formulado, es decir, lo devuelve a su contexto de forma rigurosa y lo enriquece. Sin embargo, la relación interartística ha tenido una larga historia, como veremos, basada en qué significa la propia formulación del tópico. Así, Steiner interpreta la afirmación de Simónides como una metáfora de la dialéctica entre la realidad y los medios que la presentan y que más adelante abordaremos como una cuestión de remediación: «El deseo de una pintura hablante es el deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación, y los seres humanos, cuyo lenguaje y presencia física combinan una semiosis que apela a todos los sentidos. Una pintura hablante sería casi una persona [...] convocaría la “realidad” entera del que la hace y a la vez lo “significaría”, o significaría la realidad en general. Sería lo que Peirce llama un icono, o lo que Derrida denomina un signo con “voz” o “presencia”. El intento de sobrepasar los límites entre un arte y otro es por tanto el intento de disolver (o al menos enmascarar) los límites entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo» (Steiner, 2000: 32).

Libro ilustrado

El libro ilustrado es una de las formas básicas, más amplias, antiguas y difundidas, que no ha perdido vigencia, de la combinación de palabra e imagen con fines literarios y artísticos. El formato libro implica dos aspectos: por una parte, una especificidad medial o tecnológica en el objeto, que lo diferencia, por ejemplo, del museo; y, por otra parte, cierta flexibilidad derivada de la larga evolución del libro que, aunque ha mantenido su identidad, también ha sufrido cambios, especialmente en los últimos años con las posibilidades ofrecidas por los medios digitales.

Hay que tener en cuenta la posibilidad de solapamiento con otros géneros, así como las semejanzas que tiene, en la interpretación, con otras formas híbridas: aquellas que coinciden con la definición más amplia de libro ilustrado como «reunión de textos y materiales gráficos o de representación plástica» (Aullón de Haro, 2016: 191). Aunque la mayoría de las obras que estudiaremos en este trabajo también están materializadas en la forma de libro –o, al menos, en una página–, no las denominaremos libros ilustrados por resultar un concepto demasiado amplio, cuya operatividad se resiente si no se especifica *la naturaleza de la ilustración*.

De forma más específica, el libro ilustrado puede definirse como la unión en una obra de texto e imágenes que funcionan como ilustración, esto es, que representan «aspectos o elementos relevantes» del texto, cuyo resultado es «un todo de disposición conceptual y material» (Aullón de Haro, 2016: 192). Esta relación también puede entenderse de forma inversa como «la representación verbal o literaria de aspectos o elementos relevantes de una obra gráfica o plástica», resultando, de nuevo, en un producto unitario (Aullón de Haro, 2016: 192). En este segundo caso, el libro ilustrado linda con la écfrasis, que es necesaria en cierta medida para el género (Aullón de Haro, 2016).

A diferencia del lenguaje oral, tanto texto escrito como imágenes conviven en la página a partir de una materialidad similar, lo que es posible por la identidad de «expresión plástica y expresión escritural» en relación con el mismo «origen pictográfico», que hemos analizado previamente, y a la misma materialidad del «trazo [...] fundamento tanto del dibujo como de la escritura, en el primero un trazo de tendencia mimética, en la segunda un trazo de tendencia esquemática» (Aullón de Haro, 2016: 192). La tendencia mimética o figural es solo una posibilidad de la imagen, que puede ser abstracta, pero que resulta necesaria para aludir a un contenido compartido con el texto escrito que, sin embargo, no tiene que ser lingüístico.

Ambos trazos impresos tienen su origen en aquellos realizados por la mano o, más concretamente, cuando la mente en evolución (la del niño) transfiere el interés «from the movement of the hand to the tracks that these movements leave on paper or on another support» (Sonesson, 1999: 5); es decir, cuando las marcas se perciben no como accidentales sino producto de un acto intencional –lo mismo podría decirse de los sonidos emitidos con gestos en el origen del lenguaje–. Dado su interés, el niño deja entonces de garabatear en el aire en pos de la perdurabilidad de la página. Como escribe Sonesson (1999: 5), ese acto gráfico se desarrolla de dos formas distintas:

a part of the acquisition is disciplined by and for the representation of that limited amount of lines and curves that we call letters; another part still enjoys a relative freedom, at least until the «stage of realism» so much decried by the pedagogues makes its appearance (Sonesson, 1999: 5).

Esta distinción tiende en el primer caso a un lenguaje extremadamente convencionalizado y en el segundo a uno que lo es en menor medida. En el caso del lenguaje verbal, «nada impide que signos orales icónicos perdieran su iconicidad (“se hicieran arbitrarios”) en un plazo de tiempo brevísimo» (Bernárdez, 2009: 171), proceso que también se da en la escritura, desde pictogramas o ideogramas a los alfabetos carentes de características icónicas. En el próximo capítulo profundizaremos en la convencionalidad de los signos.

En el libro ilustrado, la relación de ambos trazos puede ser de contigüidad o de integración (Aullón de Haro, 2016: 193). Sin embargo, la cuestión que se plantea no es formal sino de significado, es decir, qué tipo de mundo se deriva, lo que plantea el carácter mimético de la literatura y el arte, o de palabra e imagen. No importa si la labor representativa recae en las imágenes o en el texto: en ambos casos, como señala Aullón de Haro (2016: 199-200), se trata de un problema de «metamímesis», es decir, como en la écfrasis, se trata de una representación de otra representación. La teoría de la mímesis, ya analizada en el caso de Platón, es central en la *Poética* de Aristóteles, cuando señala las similitudes y diferencias en la capacidad imitadora de los diferentes géneros⁸. Todas las artes imitan,

⁸ «Εποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀλλήλων τρισίν' ἢ γάρ τῷ γ' ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἑτέρῳ, ἢ τῷ ἑτέρῳ καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον» (1447^a 10-14, en García Yebra, 2018: 127). «La epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones.

pero se diferencian en cómo lo hacen y en los objetos de su imitación (v. Domínguez, Villanueva y Saussy, 2016: 28). En palabras de Monegal (2000: 9), «de un comentario sobre la capacidad que tiene cada arte de imitar la realidad se pasa a una invitación a que se imiten entre sí». Las palabras de Aristóteles, de una forma u otra, serán una constante en la teoría literaria y en los estudios interartísticos, como cuando Ryan (2006: 19-20) caracteriza el lenguaje, las imágenes y la música como medios según qué pueden hacer con facilidad, qué pueden hacer con dificultad, qué no pueden hacer y cómo compensan sus limitaciones con ciertas estrategias, es decir, por cómo y qué son capaces de imitar satisfactoriamente. Estamos en el dominio de la semiótica, de los distintos sistemas de signos y de las formas de creación de sentido, que abordaremos en el próximo capítulo, pero también de la biología y la psicología: «los humanos somos esencialmente miméticos» (Domínguez, Villanueva y Saussy, 2016: 28).

Por tanto, el interés del libro ilustrado está en la relación entre el texto escrito y las imágenes, que encuentra diferentes posibilidades ordenadas en una línea de gradual separación o integración, «desde la simple yuxtaposición formal, que constituiría el grado mínimo [...] hasta la justamente entendida integración de significación narrativa o poética» como forma de «complementariedad» (Aullón de Haro, 2016: 194). En primer lugar, hay dos posibilidades según el texto y las imágenes se puedan o no desglosar, es decir, estén relacionadas por (A) yuxtaposición o por (B) integración. En este segundo caso, hay dos subtipos: la relación por (B1) yuxtaposición o por (B2) síntesis. Esta aproximación formal deja de lado cuestiones no inmanentes, como la posibilidad de que texto e imagen sean creación del mismo autor o de diferentes creadores. Llegados a este punto, retornaremos a la teorización sobre el libro ilustrado en el Capítulo 5.

Écfrasis

Otra de las formas esenciales de relación de palabra e imagen, o «modalidad discursiva propia de la literatura» (Monegal, 2000: 18), es la écfrasis –del griego ἔκφρασις–, estrechamente relacionada con el libro ilustrado, cuyo significado ha sufrido una evolución. En los estudios retóricos en Roma se utilizaba en referencia al uso del lenguaje de forma vívida con el objetivo de mostrar una realidad que podía o no ser visual (Webb, 2009; Domínguez, Villanueva y Saussy, 2016; Wagner, 1996). Alrededor del siglo V d. C. se

Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo» (García Yebra, 2018: 127).

redujo su objeto a la descripción de obras de arte, y en el siglo XVIII se concretó su significado al actual de descripción literaria de una pieza artística plástica (Wagner, 1996).

A pesar de la antigüedad de sus manifestaciones y de su forma retórica, hasta el siglo XX no comienza su teorización, especialmente con dos artículos pioneros: en 1955 Leo Spitzer publica «The “Ode on a Grecian Urn,” or Content vs. Metagrammar» y en 1965 Murray Krieger hace lo propio con «The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoon Revisted» (Krieger, 1992). Desde el título de ambos, podemos deducir algunas de las direcciones que va a tomar su estudio, esto es, la creación de un canon de obras efrásticas y la concepción de la poesía en términos visuales, como ya hacía Simónides (Galí, 1999).

Es un lugar común la definición que da Spitzer de la éfrasis a partir del poema «Ode on a Grecian Urn» de Keats como fundacional para la teoría:

It is first of all a description of an urn—that is, it belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the ekphrasis, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, «une transposition d’art,» the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible objects d’art (*ut pictura poesis*) (Spitzer, 1955: 207).

La éfrasis encarna la problemática del tópico *ut pictura poesis*, cuyos orígenes en Simónides y Platón hemos analizado previamente, pero que toma su título de la *Ars Poetica* de Horacio (1777 [s. I a. C.]: versos 361-364⁹)¹⁰. El tópico horaciano es interpretado como «una proclama de la sumisión de la poesía a la pintura» (Domínguez, Villanueva y Saussy, 2016: 174); sin embargo, no se trata de una preceptiva de imitación, sino de una comparación libre de la poesía y la pintura, lugar común desde la Antigüedad¹¹. Durante

⁹ «Ut pictura poësis; quae, si propius stes,
te capiat magis; et quaedam, si longius abstes:
hæc amat obscurum; volet hæc sub luce videri,
judicis argutum quæ non formidat acumen» (Horacio, 1777 [s. I a. C.]: 55).

«Cual la pintura, tal es la poesía: habrá una que si estás más cerca, más te cautivará, y otra lo hará si te pones más lejos; ésta gusta de la oscuridad, y quiere que la vean con luz esta otra, que no teme a la fina agudeza del juez; una ha gustado una vez, otra lo hará aunque se la haya visto diez veces» (Moralejo, 2015: 259).

¹⁰ Para Monegal (2000: 9), «se ha convertido en la formulación más afortunada e influyente en la historia de la comparación interartística».

¹¹ Después de la igualdad platónica de poesía y pintura como artes para posibilitar la crítica de la primera, la fórmula horaciana pasa a la Edad Media con comentarios sobre la difícil recepción de los poemas y su mayor valor en relación con la pintura, que puede ser apreciada con la sola mirada (Markiewicz,

las décadas de los ochenta y noventa del pasado siglo prolifera la crítica sobre la écfrasis en tanto que encarnación de las relaciones entre imagen y palabra y a consecuencia del denominado giro pictórico o visual (*pictorial turn*) (Coomes, 2012), noción acuñada por Mitchell (1994) a semejanza del giro lingüístico del que habla el filósofo Richard Rorty, esto es, el desarrollo de «various models of “textuality”» que, desde la semiótica, la lingüística y otras disciplinas, sirven como herramienta heurística para el estudio de objetos culturales y científicos (Mitchell, 1994: 11).

Mitchell (1994: 12) sitúa el origen del giro visual en el carácter iconofóbico¹² de la filosofía de Ludwig Wittgenstein que es, sin embargo, una constante en numerosas corrientes filosóficas, como la escuela de Frankfurt en su discurso contra los medios de masas, y también en algunas religiones, como la judía. En todo caso, no es casual que lo visual se reclame a la vez que se impone lo lingüístico, puesto que su historia es la lucha dialéctica de dos lenguajes en la base de la cognición humana, que evolucionan a través de diversos medios y tecnologías.

El giro visual se caracteriza de la siguiente forma:

Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial «presence»: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or «visual literacy» might not be fully explicable on the model of textuality (Mitchell, 1994: 16).

En su base está, por una parte, el desarrollo de tecnologías visuales como el vídeo, los gráficos computacionales, la realidad virtual, etc., y la creciente reproductibilidad de todo tipo de imágenes que, en la actualidad, prosperan en esa galaxia digital que es

1987: 536). Durante el Renacimiento, la fórmula suscitó defensas de la poesía y más comparaciones sobre las posibilidades de cada arte. Destaca, por ejemplo, el *Trattato della pittura*, de Leonardo da Vinci, en el que se inclina a favor de la pintura, y donde responde a la afirmación que Plutarco atribuye a Simónides sobre la condición de la misma como poesía muda y de la poesía como pintura que habla, afirmando que «La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze» (da Vinci, 1924 [s. xv]: 15). Da Vinci destaca a continuación el valor de la vista como un sentido superior «porque habla ya en el lenguaje de las cosas, un lenguaje conocido por todos y más inmediato de lo que cualquier palabra podría ser» (Steiner, 2000: 33); como vemos, la pugna entre medios es una pugna de sentidos.

¹² En relación con la iconofobia, resulta de obligada cita el estudio de Alain Besançon (1994).

internet. Precisamente, «el triunfo indiscutible de la imagen y su correspondiente ubicuidad en la vida de la *polys* contemporánea» (Flor, 2010: 365) son el contexto adecuado para despertar el antiguo temor a las imágenes y su poder, que está, por otra parte, también en el origen del giro pictórico (Mitchell, 1994: 15). Como fenómeno, la écfrasis es una manifestación eminentemente verbal, y se basa en la paradoja de que los objetos no pueden verse sino imaginarse a través de las palabras: respecto a las descripciones del escudo de Aquiles y de Eneas que aparecen en la *Ilíada* y en la *Eneida*, solamente contamos con la representación verbal de esos objetos que, de hecho, resultan irrepresentables debido a sus orígenes divinos (Krieger, 1992: xv).

Por ello, Hollander (1988) propone el término *écfrasis nocional* para referirse a aquellas que representan objetos que no han existido nunca y que, por tanto, solo pueden encontrarse en la ficción. Siguiendo esta lógica, las écfrasis virtualmente nocionales muestran objetos que, a pesar de estar perdidos, en algún momento existieron. La importancia de la idea de Hollander estriba en que es precisamente la écfrasis nocional, como en el caso del escudo de Aquiles, la que ha servido de modelo retórico para la tradición posterior. Por ello, Mitchell (1995) considera que todas las écfrasis son nocionales, ya que las imágenes que crean solo pueden hallarse en el texto, idea que Wagner (1996) subraya. El abordaje de las relaciones entre palabra e imagen recurre a la écfrasis como concepto iluminador, como tendremos oportunidad de ver en el último capítulo, y Mitchell (1995) lo relaciona con el tratamiento del tópico *ut pictura poesis* que hace Lessing.

La obra de Lessing *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1729) es una de las más influyentes en el estudio de las relaciones entre ambas formas artísticas y, en sentido amplio, para el abordaje del medio visual y pictórico. Lessing la concibe como una crítica a la idea del tópico horaciano y un intento de distinguir coherentemente ambas artes, como a través de la diferenciación entre artes espaciales –pintura, escultura– y artes temporales –poesía y música–, que implica dos formas diferentes de aprehender la obra: en poesía se requiere una lectura lineal y solo se puede apreciar el conjunto de la obra al final, al contrario que en pintura, que se observa en conjunto desde el inicio. Sin embargo,

Using scientific methods and instruments, cognitive psychologists have unsettled widely accepted ideas that reading pictures and reading printed pages radically differ. They have shown that the eye does not really perceive paintings holistically, nor really perceive words sequentially (Torgovnick, 1985: 31; también citado en Louve, 2016: 38).

No es necesario olvidar la distinción espacial y temporal, sino que debe ser tomada, como hace Mitchell (1995), en tanto que signo no de las artes sino de la disputa y de la actitud de Lessing. Dicho de otra forma, en palabras de Steiner, «no puede haber ningún consenso final acerca de si las artes se parecen o no, y de qué manera lo hacen, sino solamente un aumento de nuestra conciencia sobre el proceso de compararlas, acerca de la generación y regeneración de las metáforas» (Steiner, 2000: 28).

Lessing se basa de nuevo en la noción de mimesis, no para defender la semejanza entre las artes, sino la diferencia, lo que lleva a Monegal (2000: 9-10) a llamar la atención sobre la relevancia del problema de la referencialidad de la realidad y la representación en la definición del arte. Así, la teoría de las artes hermanas «se basa en el paralelo entre las capacidades respectivas de la literatura y la pintura para representar el mundo, no en una identificación entre los recursos utilizados» (Monegal, 2000: 11).

Peter Wagner (1996) sitúa el concepto de écfrasis en el marco de la intermedialidad. De la definición de Heffernan indica que tiene el peligro de reducir lo verbal a lo poético o literario. A la manera de Bal (2009), Wagner (1996: 13) traza el viaje del concepto de écfrasis desde la retórica hasta la crítica literaria y la historia del arte, y señala que su uso extendido no debe esconder «the rhetorical and poetical bases of classical criticism of the visual arts», razón por la cual Wager (1996) propone añadir a la écfrasis como modo literario la escritura crítica, puesto que la diferencia es solo de grado. Esta idea es seguida por propuestas más recientes, como la de Coombes (2012), que desde las artes plásticas apoya «the use of ekphrasis as a powerful tool for a critical art practice».

Las relaciones entre imagen y palabra son también atendidas en los casos de fotografías. El estudio crítico de la écfrasis coincide con la aparición de numerosos ensayos que versan sobre la fotografía, su estatus ontológico y su función social, como el ensayo de Sontag (1977), quien la caracteriza como «a pseudo-presence and a token of absence» (Sontag, 1977: 14). Es la ausencia el tema que sirve a Coombes (2012: 5) para profundizar en la relación entre fotografía y écfrasis: «the absence of the “lost object” that is both the very condition for ekphrasis and melancholia and a precondition of all photographs: simultaneously trace of the object and reminder of its absence». La suya es otra propuesta de trazar las relaciones entre imagen y palabra a partir de la écfrasis y en conjunto con la memoria.

La écfrasis continúa siendo posible con fotografías u otro tipo de imágenes técnicas, como las cinematográficas, en lugar de con imágenes plásticas. Un ejemplo señalado es el poema visual ecfrástico *Manhatta* (Stand y Sheeler, 1921: *en línea*), creado por

imágenes en movimiento de los fotógrafos Paul Strand y Charles Sheeler con versos extraídos de la colección de poemas *Leaves of Grass*, de Walt Whitman.

Emblema

El emblema es otro de los géneros de obligada consideración en las relaciones entre palabra e imagen, cuya complejidad genérica es análoga a la de la relación entre imagen y texto. Es uno de los grandes acontecimientos iconotextuales del Renacimiento, época en que, como hemos visto, la relación teórica entre poesía y pintura se vigoriza y en que se inventa y generaliza el uso de la imprenta de tipos móviles.

De entre las muchas definiciones propuestas, Díaz Bustamante cita la que dio Paolo Aresi (siglo XVII) como «composición de figura y lema que, trascendiendo su propia significación, representa un concepto particular y concreto» (Díaz Bustamante, 1996: 64). Formalmente, cuenta con un elemento pictórico (la *figura*) acompañado de una sentencia en forma *lemma* o *motto*, así como de un texto escrito de mayor extensión, generalmente un epigrama, que revela la imagen, aunque en algunas manifestaciones puede prescindirse de uno de ellos (Flor, 1995). Suele representar una acción histórica o mítica y normalmente alude a la moral (Boureau, 1989).

El emblema surge como un arte del Renacimiento gracias, en parte, a la técnica de la imprenta, con la que «[l]a página impresa es concebida en tanto que capaz de acoger en un mismo espacio de representación al texto y a la imagen» (Flor, 1995: 14). Por tanto, tiene un lugar privilegiado en lo que Chartier (1989) define como la cultura de la impresión (*print culture*), a la que volveremos en el último capítulo para entender la lógica en que surge y se desarrolla la fotografía en los fototextos.

Como hemos expuesto, Galí considera una revolución cualitativa la adopción del alfabeto fonético, que solo retrospectivamente podemos considerar un adelanto técnico para con la oralidad —más bien lo es de la memoria—, puesto que no la mejora, sino que la transforma. ¿Cuál es la consideración de la imprenta? ¿Cómo surge y de qué manera perpetúa o transforma el panorama de escritura quirográfica, es decir, realizada a mano (tomando la terminología de Gibson [1954])? La imprenta es considerada el invento más revolucionario en relación con la expansión de las posibilidades de comunicación del hombre en la era predigital¹³. Durante la década de 1960 e inmerso en la proliferación de

¹³ «The most dramatic of these changes before the computer age», según Childress (2007: 5).

los nuevos medios digitales, McLuhan escribe su obra *The Gutenberg Galaxy*, en la que se remonta a la imprenta para analizar «the ways in which the forms of experience and of mental outlook and expression have been modified, first by the phonetic alphabet and then by printing» (McLuhan, 1960).

En este contexto precapitalista, el siguiente paso para apresurar, abaratar y generalizar la copia de textos es la posibilidad técnica de su reproducción. No se trata de la única condición, ya que también tiene consecuencias técnicas, por ejemplo, el empleo de un material como el papel, producido en China desde siglo II a. C., que supuso un abaratamiento en la creación de libros. Hasta la aparición de la imprenta, los libros eran manuscritos, los códices, producidos en *scriptoria*. Las copias se hacían de la mano de personas que podían ignorar el contenido, por lo que en ocasiones corrompían el texto con errores.

Antes del invento de Gutenberg, en China se creó una forma de impresión durante el siglo VII consistente en el grabado de bloques de imágenes y texto en madera o cobre para reproducirlos en papel o tela. Este método estuvo en boga entre los siglos X y XIII, y se expandió como otros inventos fuera de China, incluso se desarrolló en Europa tardíamente (Childress, 2007). La novedad de la imprenta de tipos móviles consiste en la utilización de letras –no de bloques de texto– que pueden armarse y desarmarse para la impresión de diferentes páginas, al contrario que con el método chino. En China y en Corea también se había pensado en esta solución, pero la naturaleza logográfica de estas lenguas y el alto coste del material más adecuado para la reutilización de los tipos, el metal, condicionó la viabilidad del invento (Childress, 2007: 50). La necesidad de miles de tipos diferentes hacía poco rentable la impresión, frente a los cientos de símbolos precisos para la impresión en lenguas alfabéticas (Childress, 2007: 51). Posiblemente Johannes Gutenberg (ca. 1400-1468) necesitó varias décadas para perfeccionar su invento, que ideó solventando diferentes problemas y a partir de conocimiento práctico acumulado, como la producción de monedas y su grabado.

En relación con las obras manuscritas, la cultura de la impresión también supone una continuidad. Los siete tipos que Gutenberg diseñó están basados en estilos de escritura a mano (Childress, 2007: 86). Chartier (1989: 2) señala que la forma de leer que el libro impreso perpetúa una realidad previa a la generalización de la imprenta: «Well before the Gutenberg invention, a new manner of reading – silently, using the eyes alone – had broken with the oral reading that had long been universal obligatory (or nearly so)». La lectura privada permitía una relación más libre con el texto, que podía combinarse con

la lectura en voz alta en bibliotecas. «The revolution in reading thus preceded the revolution in the book» (Chartier, 1989: 3).

Chartier (1989: 5) define la cultura de la impresión como «a culture of the image». Las imágenes impresas presentan particularidades en relación con otros tipos: están pensadas para apreciarse de cerca y para interpretarse en relación con un texto, impreso en el mismo libro e incluso en la misma página. Podían ser tomadas de otros ámbitos y reutilizadas para nuevos propósitos –en el caso del emblema, se aprovechaban para diferentes *mottos*–. Por otra parte, la imagen impresa podía funcionar de forma autónoma a los textos como objeto ritual o devocional (Chartier, 1989: 6).

Según Chartier (1989: 7), la imagen impresa sufre dos tipos de restricciones con relación al texto: sufre limitaciones técnicas, como el material con el que se reproducen, madera o cobre, que tiene consecuencias en la forma de trabajar y en el resultado final, y sufre limitaciones en la interpretación y la lectura:

the significance and the role of printed images were not the same [...] In the first instance, the contiguity that the woodcut helped establish between the two media guaranteed control of meaning and assured the unskilled reader an entry into written matter. In the second, the weaker connection between text and image introduced by the copperplate engraving was less constraining to comprehension and permitted a broader range of readings, which could vary according to the skill of the readers (Chartier, 1989: 7).

Como el libro ilustrado, el emblema y el libro de emblemas, que Aullón de Haro (2016) considera un ejemplo de libro ilustrado, son un espacio de dialéctica entre palabra e imagen, que de la Flor (1995) entiende como la pugna del texto por aclarar y acotar la «afasia sin fronteras» (Flor, 1995: 284) del símbolo, hasta que «el texto, al marcar, tan acusadamente como suele, el trayecto del sentido, se convierte en el mejor vehículo de una ideología. O, mejor decir, es en todo la ideología misma en cuanto se dice a sí misma» (Flor, 1995: 286). Por el contrario, para Chartier, el papel de la imagen es, en ocasiones, el de guiar la interpretación del texto, «a protocol for reading, suggesting to the reader a correct comprehension and a proper meaning for a text» (Chartier, 1989: 5), o como forma de sumario del contenido del texto.

Como el resto de imágenes, la impresa se consideraba una forma adecuada para la representación de la realidad y, por tanto, de conocimiento (Chartier, 1989: 6): «It was once thought possible to think in images», indica Boureau (1989: 261). Aunque los

emblemas no se reducen a la cultura impresa, Chartier destaca que la proveen de una teoría de la imagen que no la limita a una mera ilustración «but granted it an efficacy of its own» (Chartier, 1989: 6). Boureau (1989: 262) destaca como novedad que la imagen del emblema esté hecha para significar, puesto que en el medievo aquellas que significaban eran públicas, como los cuadros o las vidrieras, al contrario de las privadas, como las de los libros, pensadas para decorar. El hecho de que la imagen materialmente presente no fuese imprescindible (Boureau, 1989: 264) complejiza aún más las relaciones iconotextuales.

Como novedad, el emblema supuso un original fenómeno editorial a partir de la publicación de Andrea Alciato en 1531 de una colección de noventa y nueve emblemas como resultado de la impresión de sus epigramas latinos ilustrados por decisión del impresor Heinrich Steyner, en tanto que una operación comercial. Ciertamente, el impresor podía decidir ilustrar sus libros para hacerlos más atractivos (Boureau, 1989: 264). Los emblemas de Alciato no se ajustan a la definición del género más ortodoxa, lo que resulta sintomático de la dificultad en la unificación genérica del emblema¹⁴. Por una parte, como señala Díaz de Bustamante:

no se están determinando los reglamentos de una actividad nueva, sino que se está intentando reducir a sistema un mundo muy complejo, de orígenes muy diversos y con muchos años de vida. Este mundo que llamamos Emblemática es la suma de elementos diferentes en momentos diferentes y, consecuentemente, no siempre es posible establecer unas normas universales (Díaz de Bustamante, 1996: 66).

Boureau (1989: 263) destaca el valor cognoscitivo de la emblemática como «a way of perceiving the world». Es decir, el emblema creó un público instruido en la relación metafórica con el mundo, al crear su propio significado y no actuar de forma meramente ilustrativa, en el sentido en que Haarmann (1991) destacaba la capacidad las imágenes para generar pensamiento más allá del lenguaje. Por ello, Boureau (263: 254) define el emblema como «a cognitive exercise», que inventa «a relation between the concrete and the abstract, between the visible and the intelligible». El emblema propicia una relación

¹⁴ De hecho, Alciato corrigió los errores del texto de la edición de Ugsburg de 1531, pero no hizo lo propio con los errores iconográficos; e incluso cuando publicó sus obras en 1547 y 1548 retiró las imágenes. Esta indiferencia es compartida por otros seguidores (Boureau, 1989: 264). En estos casos, la imagen funciona como una ilustración.

nueva entre imagen y texto a partir de un vínculo metafórico (Boureau, 1989: 377), que se enraíza en la exégesis cristiana (Boureau, 1989: 266).

Paulatinamente, el papel del *motto* se fue reduciendo a un título. Las imágenes fueron ganando protagonismo, desde su lugar decorativo, paralelo al texto, hasta el momento en que el texto llegó a estar en función de la imagen. Se desarrolló el potencial alegórico de las ilustraciones, con su atractivo enigmático, algo que solo era una posibilidad en la obra de Alciato, de forma que «The relation between text and image is reversed: the illustration absorbs both the reader's gaze and the meaning, and the commentary is reduced to a simple explanation» (Boureau, 1989: 375).

Díaz Bustamante (1996) destaca la diferencia entre los emblemas aislados y los libros de emblemas: mientras que los primeros suelen dar más cabida a la originalidad, los segundos evocan los textos clásicos a los que suelen aludir. Asimismo, el libro de emblemas propicia la lectura no lineal siguiendo las imágenes (Boureau, 1989: 376). Hasta mitad del siglo XVII los emblemas oscilaron entre dos usos que estaban en relación: un uso cognitivo a partir de la metáfora y un uso decorativo y celebrativo a partir de las diversas manifestaciones de la imagen.

Como en el caso del libro ilustrado, el emblema es un lugar de relación directa y material de la escritura y la imagen que puede *actualizarse* incluyendo fotografías. Por ello, nos referiremos de nuevo a este género cuando hablemos del fotoepigrama.

Poesía visual y poesía concreta

Como hemos comprobado tras el estudio de Galí (1999), la poesía como forma literaria nace de una escisión irreparable, aquella que se da en el paso de la oralidad a la escritura. Esta naturaleza irreconciliable es su marca de nacimiento y la razón de que se haya llegado a algo llamado poesía *visual*. Los rasgos que eran funcionales en el texto oral no desaparecieron definitivamente, sino que pervivieron por sus características estéticas, pero progresivamente fueron surgiendo otros que se basaban en la visualidad de la escritura. ¿Por qué, entonces, hablar de poesía visual si toda escritura es esencialmente visual?

Este es el argumento de numerosas críticas al concepto, entre ellas la de Elleström (2016), quien desecha la etiqueta de poesía visual por resultar inexacta y problemática en tanto que esta se caracteriza «by a high degree of iconicity, whereas all written poetry is visual as such» (Elleström, 2016: 439-440). Puesto que la visualidad es la condición sensorial básica de toda escritura, no debe confundirse con la modalidad semiótica de la

iconicidad (representación mimética o figural en los términos que hemos tratado), que no es exclusiva de las imágenes. Volveremos a la propuesta de Elleström en nuestra exposición sobre semiótica más adelante.

Bradford (2011: 2) diferencia tres tipos de poemas: el *texto puramente gráfico* en el que no puede establecerse una relación unívoca con el lenguaje articulado; el *verso regular*, donde esa correspondencia no es problemática; y aquellos poemas «in which spoken pattern and spatial juxtaposition engage separately with the cognitive faculties of ear and eye and create two levels of signification within the same text». Este último tipo es su campo de estudio, rastreando los inicios de la poesía visual en esa escisión entre la oralidad y la escritura donde la materialidad del poema comenzó a significar por sí misma al romper con el patrón doble que caracteriza el género poético. Este doble patrón acontece cuando del texto emerge un ritmo secundario que se hace regular, distinguible y separable del patrón sintáctico, por lo que permite generar «the abstract formula of traditional verse» (Bradford, 2011: 4).

Así, el verso libre revolucionó el panorama poético con su uso de la línea como «an axis between what we hear and what we see» (Bradford, 2011: 2). Pero en un primer momento el verso libre no supuso un descubrimiento de las posibilidades visuales del poema: «in their search for a double pattern based on sound, they blinded themselves to the possibility that the sign, the visual signal, might have become the substance, the other half of the double pattern» (Bradford, 2011: 8); es decir, de la posibilidad del poema como signo plástico. Para Bradford (2011), el punto de inflexión se da con los poemas de William Carlos Williams y e. e. cummings. De hecho, Bohn (2011: 14) no señala como fundamento de la poesía visual el salto entre oralidad y escritura sino entre la secuencialidad de la comunicación verbal y la no secuencialidad de la imagen como dos modos de expresión diferentes.

Sin embargo, Bradford se remonta al reto que supusieron los versos de Milton para las convenciones poéticas. «So if the visual signal has no regular oral counterpart, should we dismiss the former as meaningless» (Bradford, 2011: 12); es decir, del poema como texto escrito emerge la misma problemática que de las imágenes: ambos poseen una materialidad gráfica significativa que escapa al signo lingüístico, potencialidad del poema como medio visual, cuyo origen no comienza en los versos de Milton ni en los caligramas y otros experimentos vanguardistas, sino en la invención de la escritura, como lo muestra la *technopaegnia* griega, por ejemplo, los poemas del poeta alejandrino Simias de Rodas

*El hacha, Las alas y El huevo*¹⁵. En la época alejandrina, cuando cristaliza «la composición de poemas destinados al lector y no al oyente» (Galí, 1999: 31), los poetas descubren las posibilidades gráficas de los poemas (Zárate, 1978: 354).

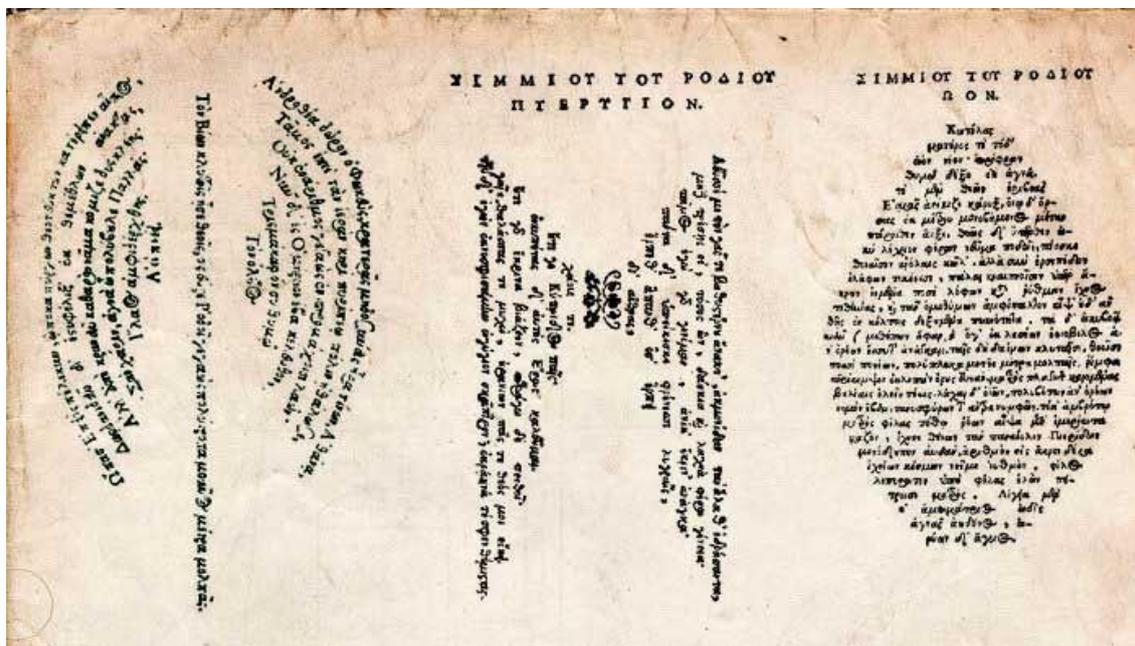


Ilustración 1. *El hacha, Las alas y El huevo*, de Simias de Rodas (s. IV a. C.).

Bohn (2011: 13) define la poesía visual como aquella que es destinada a ser vista («poetry that is meant to be seen») y que posee, en sentido amplio, elementos verbales y pictóricos. Asimismo, se remonta a la *technopaegnia* griega¹⁶, a su homólogo latino *carmina figurata*, a su rescate en el Renacimiento y a su explosión en el siglo XX cuando, «Intrigued by its seemingly endless possibilities, poets and painters have experimented with visual poetry ever since» (Bohn, 2011: 13); esta última época es en la que centra su estudio, cuando también se dan poemas que corresponden al primer tipo definido por Bradford (2011), aquellos que, como las imágenes, no se vinculan de forma unívoca con signos lingüísticos y, por tanto, no pueden leerse. En definitiva, la poesía visual abarca un amplio espectro de posibilidades: «While some works resemble conventional poems and others resemble paintings or drawings, most fall somewhere between these two extremes» (Bohn, 2011: 15).

¹⁵ También castellanizados como «poemas figurados o tecnopegnios» (*Antología palatina*, 1978 [1917]: 194).

¹⁶ Pozzi (1981), en su estudio sobre la poesía visual, también se remonta a la *technopaegnia* griega y analiza cómo la expresión verbal se somete al régimen icónico.

Los primeros poemas visuales griegos se denominan *technopaegnia* (en latín *carmina figurata*), esto es, poemas que crean gráficamente la forma del objeto del que hablan con la variedad de la longitud de sus versos, aunque el término no se usa con este significado hasta los siglos XVI y XVII (Pappas, 2012: 1999)¹⁷. Los más conocidos son los poemas de Simias de Rodas. *Alas* representa al dios Eros de forma metonímica (Pappas, 2012: 201), mientras que *Hacha* y *Huevo* tienen la particularidad de romper con la lectura lineal, ya que deben leerse de forma simétrica, el último verso después del primero, y así sucesivamente hacia el centro (Pappas, 2012: 202-204).

Bohn (2011) describe tres fases en la lectura para la mayoría de los poemas visuales. En primer lugar, se percibe el diseño de la composición, es decir, el poema como imagen. A continuación, el lector trata de leer el texto que, aunque se atiene a las convenciones de la poesía, presenta una disposición en la página que dificulta la toma de decisiones que en un poema convencional son automáticas, como dónde comenzar a leer y qué orden seguir. El lector necesita «a consistent reading strategy» (Bohn, 2011: 16) que, añadimos, deberá testar a base de prueba y error. En último lugar, el lector sintetiza la información anterior, lo que lo lleva a reajustar o modificar sus interpretaciones previas (Bohn, 2011: 16).

Como indica Pappas, los poemas explotan su materialidad de forma significativa al evocar el objeto tridimensional:

By emphasizing the products and materials of labor and craftsmanship, this ekphrastic language underscores in a literary-critical turn that these poems and their authors have gone one step further than the poets of contemporary ekphrastic epigrams who merely refer to absent objects (Pappas, 2012: 210).

¹⁷ El término es acuñado por Ausonio para una colección de poemas, el *Tecnopegnio*, «obrita inútil de mi ocio inactivo. Son versos que comienzan con monosílabos [15] y acaban con monosílabos. Pero no consiste en eso la peor dificultad, sino que a la impotencia de la imaginación se suma el hecho de que el mismo monosílabo que hay al final de un verso, debe estar al comienzo del siguiente. Di ya: ¡pérdida de tiempo y esfuerzo vano! Ciertamente me he dedicado a algo vacío; bien poco es, pero ¡cuánta [20] dificultad!; todo inconexo pero ligado; siendo algo, de esto nada se obtiene. Mas he trabajado con el fin de que tuviera su pizca de historia o de dialéctica. Pues la obligación de observar la regla, excluyó cualquier fluidez poética o filosófica. En resumen, no hay nada que debas admirar: y si hay que añadir unas pocas palabras, más vale que me compadezcas por esto, a que me quieras imitar. Y si te animaras a ello, obtendrás, en detrimento de tu inteligencia [25] y facilidad de palabra, más pena que placer por el cariño que supone la imitación» (Ausonio, 1990 [s. IV d. C.], xvi: 2). Como vemos, el origen del término está en un juego con la materialidad de las palabras, en este caso, con el uso de monosílabos por su condición de tales por encima de su significado, y de ahí de la dificultad para crear un contenido relevante.

Es más, para Pappas (2012) los poemas de *technopaegnia* representan el abismo entre la representación y la mimesis, «*mimesis and aletheia*», es decir, la ausencia del objeto que tanto el lenguaje verbal como la imagen visual evocan: se trata de la idea subyacente a la serie de cuadros de Magritte *La Trahison des images*, *Les mots et les images*, *Ceci n'est pas une pomme* y *Les deux mystères*, esto es, la relación entre el lenguaje y la realidad.

Asimismo, ya se plantea la inestabilidad de forma y contenido, puesto que las imágenes que generan no deben interpretarse meramente como claves para llegar al contenido, «since in some instances to read is to deconstruct the image itself, and in others to read is to be implicated in a moment of vulnerable viewing»: en el caso de *Huevo* y *Hacha*, la lectura destruye los objetos (Pappas, 2012: 212).

En todo caso, es necesario situar este tipo de poemas en el contexto de la moda helenística de crear «new contexts for displaying and viewing newly collected art objects» (Pappas, 2012: 215), es decir, un tipo de forma híbrida que ya hemos tratado brevemente. En términos de Bal (2002), los poemas enmarcan los objetos («framing and contextualizing») en el espacio de la página en lugar de hacerlo en las obras escultóricas o arquitectónicas, como columnas o palacios (Pappas, 2012: 215). Así, los poemas se relacionan con el epigrama y con la écfrasis al conformar una exposición de objetos escultóricos, especialmente los utilizados en ámbitos divinos: alas, hacha, huevo y siringa son objetos votivos y el altar es el lugar del ofrecimiento y la adoración (Pappas, 2012: 216). En definitiva, deben situarse como mediadores del pasado y del presente literario y también artístico en el diálogo entre imagen y palabra (Pappas, 2012: 220).

Drucker (1996) señala varios movimientos experimentales de poesía visual a inicios del siglo XX. Los primeros experimentos sobre las posibilidades visuales del lenguaje poético comienzan en 1912 con el Futurismo ruso, su juego con la tipografía y su lenguaje experimental (*zaum*). Un segundo movimiento surge también en la década de 1910 en París con los caligramas de Apollinaire, entre otros, en cuyas obras se generan formas miméticas reconocibles. Por otro lado, están los futuristas italianos como Filippo Tommaso Marinetti, que utilizan símbolos matemáticos y otro tipo de formas, explotando las posibilidades de la tipografía, así como del *collage* (al que nos referiremos más adelante). Finalmente, el movimiento Dadá, con el trabajo con la tipografía de Tristan Tzara y Raoul Hausmann, es también especialmente relevante para el desarrollo del *collage* con el uso de material lingüístico (Drucker, 1996: 40-41).

A diferencia de nosotros, el estudio de Bohn (2011) empieza en la época de las vanguardias históricas, momento igualmente clave para el arte conceptual y el *collage*, como veremos. Así, el poeta chileno Vicente Huidobro llega a España siguiendo los pasos de los poetas franceses: de su libro *Horizon carré* destaca, al modo de los caligramas de Apollinaire, el poema «Paysage», que dedica a Pablo Picasso, en el que un texto que sigue las convenciones poéticas dibuja la silueta esquemática de varios elementos en un paisaje pintado: «Huidobro is not interested in creating realistic portraits of the objects but rather, like Picasso before him, in reducing them to their geometric equivalents» (Bohn, 2011: 20). Se trata de la presentación de una escena pastoral «but it depicts a landscape *painting*» (Bohn, 2011: 23), lo que contribuye, como indica Bohn, a promover confusión entre ilusión y realidad (Bohn, 2011: 23). Como en el caso de la *technoapegnia*, es necesario situar este tipo de poemas en relación con la tradición de la écfrasis y de las prácticas artísticas de su tiempo, que de forma efervescente se hibridan.

La síntesis entre palabra e imagen que se da en la poesía concreta también puede hallarse en una práctica igualmente tan antigua como la escritura como es la caligrafía, primordial en culturas no occidentales, en las que tiene un papel central en las prácticas iconotextuales. Tan (2009) se refiere a la poesía visual china con el nombre de «“zati”»¹⁸, y señala es una actividad vanguardista aún marginal, proveniente del ámbito literario occidental, que ha sido ignorada, históricamente, porque se han desarrollado otras formas institucionalizadas de relación entre lenguaje verbal y pictórico: «Chinese visual poetry is an ideographic version of its alphabetic counterpart in the West» (Tan, 2009: 4). Nos referiremos a la caligrafía en el siguiente apartado.

Es común la confusión entre poesía visual y poesía concreta; sin embargo, como indica Drucker (1996: 39), es preferible hablar de poesía concreta para referirse, en sentido estricto, al movimiento poético experimental que se desarrolló desde mediados de la década de 1950, y reservar el término de poesía visual para el sentido más amplio y con características más heterogéneas que ha sido expuesto previamente. La poesía concreta enfatiza «the visual and/or physical substance of language» (Drucker, 1996: 46). En palabras de Vos (1996: 23), la diferencia radica en que la poesía concreta no utiliza mecanismos figurales o miméticos con la realidad, sino que la conecta con los conceptos en un sentido sintético: «A Concrete poem is a model, not an image or metaphor».

¹⁸ Y la define: «that suggests a visual relation between the characters brushed and the images suggested by the characters» (Tan, 2009: 1).

En mayor medida que los movimientos de vanguardia, un antecedente importante de la poesía concreta es la obra de Stéphane Mallarmé *Un Coup des Dés*¹⁹, en que emplea diferentes tamaños y estilos de tipografía y juega con los espacios de la página. En todo caso, la heterogeneidad de las prácticas de poesía concreta dificulta la aplicación de una definición única para todos los poetas²⁰. Gomringer²¹ es la figura más importante de la poesía concreta alemana²², cuya práctica busca la creación de un significado idéntico con su apariencia y, por ende, unívoco, es decir, «the attempt to make poetic meaning isomorphic with its visual structure» (Drucker, 1996: 44). Por otra parte, la poesía concreta es cultivada entre poetas brasileños, el círculo de São Paulo, como Augusto de Campos, quienes enraízan su práctica poética en la tradición modernista angloamericana –Ezra Pound (su concepto de ideograma), James Joyce y Gertrude Stein–, así como John Cage, prestando atención a los medios formales en su propia materialidad (no en vano toman el nombre de «verbivocovisual» de McLuhan, al que nos referiremos más adelante) (Drucker, 1996: 44). En ambas corrientes de poesía concreta, se rechaza toda expresión personal y emocional y se busca «the notion of a creative work which is fully autonomous, self-sufficient, able to exist – not as an interpretation of other objects, and not as a mimetic representation – but as a creation in the fullest sense» (Drucker, 1996: 45).

Arte conceptual

Mientras que en Europa y Brasil se desarrolló un ambiente constructivista que condujo a la poesía concreta, en Estados Unidos, durante la década de 1960, tuvieron mayor predominancia los movimientos de performance, Fluxus, arte pop, intermedia, arte conceptual, entre otros (Vos, 1996: 25). Si el mundo literario ha dado como objetos intermediales principalmente el libro ilustrado y el emblema, desde el mundo plástico el arte conceptual supone un punto de inflexión tanto para la concepción de arte como para las relaciones de imagen y palabra.

¹⁹ Concebido en 1896 pero producido tipográficamente en 1914 (Drucker, 1996).

²⁰ «On the one hand, the generic statement, “attention to materiality,” is so vague that it loses any real value, while on the other the strict rule of “form which is self-identical with meaning” (Concretism in the narrow sense defined by Noigandres and Gomringer) stretches only to include a very few writers and even then, only some of their poetry» (Drucker, 1996: 47).

²¹ Es influido por Mallarmé, por el arquitecto, diseñador y artista Max Bill, y por la teoría lingüística basada en la ciencia de la información, es decir, «theory which attempts to analyze language in systematic terms and propose a noise-less mode of information transmission» (Drucker, 1996: 43).

²² Entre otros poemas, Drucker (1996: 42) nombra a «Hansjorg Mayer, Claus Bremer, Max Bense, Helmut HeiBenbiittel, Gerhard Riihm, Franz Mon, and Heinz Gappmayr among others».

Surgido en la década de 1960, puede definirse como aquel que busca generar una idea o concepto por encima de un objeto de arte acabado. Por ello, una obra de arte conceptual puede ser reproducida con materiales diferentes, escapando, además, de los circuitos de venta usuales y de los espacios tradicionalmente dedicados al arte, como las galerías (Tate *s. v.* conceptual art). Como indica Krauss (2000), pretendía librar al arte de su especificidad medial, que era la base de su supuesta autenticidad y, por consiguiente, de su condición de mercancía.

El término fue usado por primera vez por el artista Henry Flynt y después por Sol LeWitt en su artículo «Paragraphs on Conceptual Art». Sol LeWitt (1999: 12) indica que «In conceptual art the idea of concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair». Es en esa década cuando este y otros movimientos reclaman la paternidad artística de Marcel Duchamp y el precedente de su ready-made Fountain (1917), considerado la primera obra de arte conceptual (Tate *s. v.* *conceptual art*).

El aspecto final de la obra no es relevante, como ocurre con el arte que LeWitt llama perceptual, es decir, el arte que tradicionalmente se ha conformado sobre los principios de la visualidad: «Art that is meant for the sensation of the eye primarily would be called perceptual rather than conceptual. This would include most optical, kinetic, light and color art» (LeWitt, 1999:14). El arte conceptual utiliza cualquier tipo de material, de forma que con frecuencia conjuga palabra e imagen en la misma obra; en palabras de LeWitt (1999: 15), «Ideas may also be stated with numbers, photographs, or words or any way the artist chooses, the form being unimportant». De hecho, como demuestra el trabajo de Kalyva (2016), el lugar del lenguaje en el arte conceptual es central:

For many, it has even redefined writing as an artistic practice. But how exactly was language used, and with what aim? Equally important, how has the presence of language in a visual art context affected and changed the ways in which art is talked about, theorised and produced? (Kalyva, 2016: 1).

Algo que resulta del interés de este trabajo es el uso extendido de la fotografía por parte de los artistas conceptuales, que desarrollan su práctica artística a la vez que se extiende y aumenta el uso de la cámara. En estos casos, el papel de la fotografía no es el de registrar la obra sino el de formar parte activa de su creación. Uno de sus usos fue el

de explorar, en palabras de Kalyva (2016: 53), «the phenomenological randomness of appearance», como en la obra de Douglas Huebler *Duration Piece # 4* (1969), formada por diez fotografías que habían sido tomadas con un intervalo exacto de tiempo a partir de un momento arbitrario y que ofrecían la imagen de lo que se había presentado ante la cámara. En este caso, la cámara *es* la obra de arte.

En otras ocasiones, la obra es concebida para ser fotografiada, como en *765 Paper Balls* de John Hilliard (1969), que presentaba numerosas bolas de papel de periódico arrugadas suspendidas en el aire por hilos invisibles en una habitación; las fotografías tomadas de la escena se vendían por 25 libras «as part of the artist's exploration into whether a photograph could become a sculpture» (Kalyva, 2016: 55).

El lenguaje verbal se convierte en ocasiones en el objeto del arte conceptual, como en el caso de *Room* (Camden Arts Centre, 1970) de Victor Burgin, obra consistente en dieciocho proposiciones escritas en papel y pegadas en las paredes de una sala vacía (Kalyva, 2016: 139). Los sentidos y las interpretaciones que esta obra suscitan son múltiples, pero uno de ellos es de forma evidente el papel del lenguaje y su relación con el arte: «By examining the work's logico-semantic relations and the processes of language in operation, we can understand how the work structures its body and experience but also how it frames social interaction beyond it» (Kalyva, 2016: 141). Así, las imágenes que suelen ser el objeto de una exposición están ausentes y solo quedan los textos que guían su interpretación, en este caso, como sentencias de filosofía analítica.

La idea detrás de la obra de Burgin recuerda a la relación ambivalente del lenguaje con las obras visuales que está en el centro de la écfrasis y a su consideración como discurso crítico. No en vano, Heffernan (1993:8) compara las obras que analiza con «a gallery of art constructed by language alone» y recuerda el papel del conservador del museo que trata de controlar el sentido de las pinturas. Cunningham (2007) también recoge algunos ejemplos de écfrasis situadas en museos.

Exposición y museo

La relación entre palabra e imagen puede darse en las páginas de un libro o en la exposición de un museo. Este no es un objeto de tamaño manejable sino abarcador, cuya evolución se desarrolla no hacia la portabilidad sino la inmersión, y que propicia la transformación de la visión o lectura en experiencia. En este espacio se entablan relaciones cualitativamente distintas con diversos factores abstractos o pertenecientes al orden

simbólico, como la cultura, el poder y las políticas de visibilidad, así como con realidades físicas, como los objetos, las imágenes y el propio cuerpo.

Para Bal (1996: 145), el museo es un objeto de estudio atractivo porque requiere «interdisciplinary analysis, it has the debate on aesthetics at its core, and it is essentially a social institution»; para nuestro interés, añadiremos que en el museo también se presentan de forma explícita relaciones entre palabra e imagen, susceptibles de tomar un sentido retórico y narrativo.

Durante el siglo XIX, nace el museo público o museo modernista como una de las tecnologías de poder y de educación de la modernidad; a través del uso combinado de imagen y palabra, «the modernist museum depicts “reality” and shows “the way things are” in an apparently neutral way» (Hooper-Greenhill, 2007: 17). Sin embargo, los nuevos estudios museísticos se caracterizan por cuestionar el museo como espacio neutral, apolítico y no ideológico; por el contrario, hacen visibles y cuestionan las políticas culturales que hay detrás de las exposiciones.

Hooper-Greenhill (2007: 3) define una exposición como «groups of objects combined with words and images», cuyos significados son resultado de las interacciones, y que tiene la intención de comunicar «meaningful visual and textual statements» (Hooper-Greenhill, 2007: 4). El significado, por tanto, se construye *desde* los objetos que conforman la colección del museo, atendiendo a por qué algunos están presentes o ausentes, y a algo que se construye especialmente desde las relaciones entre imagen y palabra: «the frameworks of intelligibility into which collected objects are placed» (Hooper-Greenhill, 2007: 3)²³.

Es necesario hacerse preguntas como «Who decides what should be displayed? How are notions of ‘science’ and ‘objectivity’ mobilized to justify particular representations? [...] What are the processes, interest groups and negotiations involved in constructing an exhibition?» (Hooper-Greenhill, 2007: 1). Siguiendo la nueva museología, Bal (Bal, 1996: 152) propone tomar el museo como un discurso enmarcador y las exposiciones como declaraciones para quitar al museo toda presunción de inocencia, así como analizarlos en términos narrativos y retóricos e inscribir el museo en la historia de la institución (Bal, 1996: 153).

Una de las disciplinas que ha atendido al estudio de los museos, también en su dimensión iconotextual, son los estudios culturales, que estudian las formas de creación de

²³ Como indica, «Relationships between people, nations, and ideas are produced through the objects selected, the way they are displayed and the relationships between them» (Hooper-Greenhill, 2007, 18).

sentido en todo tipo de productos de la cultura, aboliendo las diferencias entre alta y baja cultura, y añadiendo un enfoque sociológico y medial al tradicional estético y literario. En esta corriente y siguiendo Hall (2003) [1997], se enmarca el estudio de Hooper-Greenhill (2007), quien define la cultura como «multi-discursive» y el discurso como «sets of words and things, practices, beliefs and values that provide contexts of use for the construction of meaning». Por tanto, la cultura solo puede entenderse si se identifica el contexto discursivo en que se utiliza (Hooper-Greenhill, 2007: 13) y, en consecuencia, su papel activo, constitutivo, de la sociedad –«it [culture] constructs society, through the images it creates of social possibilities and the stories it tells of social achievement» (Hooper-Greenhill, 2007: 13)–. Por tanto, los museos, como entramados discursivos, no reflejan la sociedad, sino que la generan.

Como las imágenes, los objetos que se exhiben «are subject to multiple interpretations, some of which may be contradictory» (Hooper-Greenhill, 2007: 3). Si bien el museo etnográfico presenta artefactos y el museo de arte, obras de arte, para Bal (1996: 147), «the very distinction between ethnographic and art museums is itself an ideological fallacy that sustains what it should critically examine». La problemática museística es la misma, a saber, el imperialismo cultural (Bal, 1996: 146), por lo que el museo de arte debe inscribirse también en la problemática de la política cultural.

¿Cuál es la diferencia entre objetos-artefactos y obras de arte? Bal (1996) cita una definición de artefacto según la cual presenta un significado cultural y provee información de la sociedad en que se creó, siempre que se den las condiciones de legibilidad. Según Bal, esa descripción también abarca las obras de arte: la diferencia radica en que los artefactos étnicos son tomados en primer lugar como representativos a modo de sinécdoque de su ámbito cultural y, por tanto, son «readable *as culture*», mientras que las obras de arte solo se interpretan metafóricamente por su contenido estético «*as art*» sin atender a la información cultural que también proveen (Bal, 1996: 148).

El museo etnográfico presenta de forma clara problemáticas políticas, especialmente en relación con la propiedad de los objetos y la legitimidad de las potencias coloniales de mantener esos objetos o la necesidad de devolverlos. Desde sus inicios, las colecciones suponen un símbolo de la conquista y sus objetos, el soporte de las ideas que rigen las naciones (Hooper-Greenhill, 2007: 18). «Questions of meaning are questions of power [...] Who has the power to create, to make visible, and to legitimate meanings and values?» (Hooper-Greenhill, 2007: 19): para comprender esto es necesario atender al rol de la visión en la acción colonizadora de lugares –algo que seguirá teniendo

consecuencias en el uso de la fotografía, como lo muestra el estudio de Tagg (1993) [1988] aplicando las ideas de Foucault— y, por tanto, en la visión de los objetos traídos y recontextualizados.

Como señala Pratt (2007), en el viajero destaca el sentido de la vista por su labor colonizadora, especialmente en el explorador del siglo XVIII, «he whose imperial eyes passively look out and possess» (Pratt, 2007: 7). Pratt (2007: 202-204) subraya «the heroic perspective» puesto que «the act of discovery itself, for which all the untold lives were sacrificed and miseries endured, consisted of what in European culture counts as a purely passive experience—that of seeing». El aprovechamiento científico de estas operaciones no elimina su carácter ideológico: como indica MacDonald (2010: 1) «science displays are never, and have never been, just representations of uncontested facts»²⁴.

Por tanto, la visualidad es parte de la política cultural. Hooper-Greenhill (2007: 14) se refiere a la cultura visual como «an encounter between sociology and fine art, or the application of theories from social and cultural studies to those artefacts and practices that would conventionally be included within art history, such as painting, sculpture and architecture»; es decir, como la parcela dedicada a los signos visuales dentro de los estudios culturales. Si la subjetividad y el sujeto son construcciones discursivas²⁵, la visión no puede tomarse como práctica individual sino social, es decir, atendiendo a las políticas de visibilidad y a los esquemas de visión construidos socialmente para no dar por hecho lo que se ve ni cómo se ve: «It [visual culture] examines the act of seeing as product of the tensions between external images or objects, and internal thought processes» (Hooper-Greenhill, 2007: 14).

Una de las bases de la concepción de los museos desde el siglo XIX es la creencia de que se podía aprender de forma más efectiva a través de la visión que del lenguaje hablado (Hooper-Greenhill, 2007: 14). Como el libro o el emblema, el museo es un lugar de dialéctica entre imagen y palabra. Aunque el carácter visual del museo presenta

²⁴ La consideración del discurso científico como libre de ideología también tiene antecedentes en la teorización sobre la ideología de Althusser: «Es necesario estar fuera de la ideología, es decir en el conocimiento científico, para poder decir: yo estoy en la ideología (caso realmente excepcional) o (caso general): yo estaba en la ideología. Se sabe perfectamente que la acusación de estar en la Ideología sólo vale para los otros, nunca para sí (a menos que se sea realmente spinozista o marxista, lo cual respecto de este punto equivale a tener exactamente la misma posición). Esto quiere decir que la ideología no tiene afuera (para ella), pero al mismo tiempo que no es más que afuera (para la ciencia y la realidad)» (Althusser, 2021 [1970]: 54).

²⁵ «Nessun altro aspetto dell'opera di Foucault ha, però, provocato tanti malintesi quanto la critica della soggettività. Occorre, dunque, essere più precisi. Ciò che Foucault respinge è l'idea di un soggetto originario e costituente; al contrario, egli cerca di evidenziare i processi, molteplici e contingenti, in cui qualcosa come una soggettività si costituisce come un effetto» (Härle, 2004: 79).

algunas ventajas de tipo pedagógico –que veremos al atender a la visualidad desde un punto de vista cognitivo y evolutivo–, las exposiciones son en realidad una forma de pedagogía problemática por el carácter abierto de su dimensión visual. En este sentido, el texto escrito que acompaña los objetos indica cómo deben observarse (Hooper-Greenhill, 2007: 18), aunque a veces los curadores elijan no restringir la mayor cantidad de interpretaciones suscitadas. Para Hooper-Greenhill (2007: 4), no toda experiencia visual puede verbalizarse. De hecho, las respuestas a esos estímulos pueden ser fisiológicas («gut response»).

Para servir a su acción educativa, los museos construyen una narrativa (Hooper-Greenhill, 2007: 3) en común con algunos fototextos, basada en estrategias narratológicas y retóricas: «Rhetoric, then, helps to “read” not just the artefacts in a museum, but the museum and its exhibitions themselves. The narratological perspective provides meaning to the otherwise loose elements of such a reading» (Bal, 1996: 149). Como toda narrativa, las visuales tienen detrás un discurso sobre qué es significativo (Hooper-Greenhill, 2007: 4).

En definitiva, el museo es un lugar de dialécticas iconotextuales y culturales. Un ejemplo que puede ilustrar estas ideas es la historia museística del *Guernica* (1937) de Pablo Picasso. Se trata de un cuadro en gran formato diseñado por encargo para ser expuesto en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937 y cuyo tema es el bombardeo de la ciudad vasca de Guernica por parte de bombarderos alemanes. Es decir, tenemos una obra pensada para ser exhibida en un contexto internacional y con un contenido simbólico que alude a sucesos históricos que son también objeto de fotoperiodistas.

Aunque Esteban Leal lo define como «el testimonio del horror que supuso la Guerra Civil española, así como la premonición de lo que iba a suceder en la Segunda Guerra Mundial» (*en línea*), su caracterización como símbolo antibélico responde a acontecimientos posteriores:

Undoubtedly the significance of the painting has been increased (and perhaps even changed) by later developments. Picasso painted it urgently and quickly in response to a particular event. That event led to others – some of which nobody could foresee at the time [...] Guernica was the first town ever bombed in order to intimidate a civilian population: Hiroshima was bombed according to the same calculation. Thus, Picasso’s personal protest at a comparatively small incident in his own country afterwards acquired a world-wide

significance. For many millions of people now, the name of Guernica accuses all war criminals. Yet Guernica is not a painting about modern war in any objective sense of the term (Berger, 1989 [1965]: 165).

Pero su significado no solo ha cambiado por acontecimientos históricos sino por su historia como objeto. Debido a la Segunda Guerra Mundial y a la dictadura franquista en España, el cuadro permaneció en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) hasta el año 1981, en que retornó a España y se situó definitivamente en una sala del Museo Reina Sofía de Madrid. Hasta ese momento, el cuadro estuvo viajando por múltiples exposiciones y fue tomado como símbolo contra diversos conflictos. Así, el 8 de enero de 1970 los colectivos Art Workers' Coalition y Guerrilla Art Action Group protestaron frente al *Guernica* en el MoMa de Nueva York y el 11 de marzo de ese mismo año Art Workers' Coalition pidió la retirada del cuadro como protesta contra la Guerra de Vietnam («Repensar Guernica»).

Este tipo de acciones vincula la aspiración de cambiar, por un lado, las relaciones culturales del arte y los museos y, por otro, determinadas situaciones sociales. El museo se concibe como un lugar de revolución, no aislado de la sociedad y la historia, sino vinculado a ella, por lo que debe ser consecuente con las decisiones políticas y debe aspirar a influir en ellas. Como el espacio dedicado a las pinturas rupestres, el museo se transforma en ese lugar susceptible de hacer de la imagen parte integral de un ritual performativo e iconotextual mayor.

Como soporte iconotextual, las dos páginas abiertas del libro pasan a ser las paredes de salas que generan diferentes posibilidades de diálogo entre imágenes y palabras. En el libro de fotografías, la presentación de dos imágenes que quedan yuxtapuestas al desplegar las páginas tiene un efecto de montaje, mientras que en una exposición las posibilidades se multiplican. Puesto que la realidad visible no es transparente sino socialmente construida, no hay una sola percepción posible. La cultura visual atiende por ello en mayor medida al sujeto que percibe visualmente y problematiza el lugar en que se localizan los objetos, lo que Bal (2009) llama enmarcado, así como su origen (Hooper-Greenhill, 2007: 15).

Mieke Bal (2009) propone utilizar el concepto de enmarcado en lugar del de contexto dentro de su análisis cultural para referirse a la exposición, precisamente, como «una forma de enmarcado» (Bal, 2009: 185) y orientar su puesta en práctica. Su teorización

sobre el concepto se basa en un caso práctico, la exposición en la que ella misma fue comisaria, *Femmes Fatales!* (1998), en el Museo Boijmans Van Beuningen.

Frente a contexto, el enmarcado ofrece varias ventajas. Por una parte, cuestiona los datos autoevidentes a los que se refiere, supuestamente objeto de una explicación distinta de toda interpretación. Para Bal, contexto implica una serie de datos estáticos que es necesario interpretar, acción reconocida en el enmarcado como *acontecimiento* y como *proceso* que requiere tiempo (Bal, 2002).

El museo pone en el centro la cuestión del tiempo que Bal tanto subraya: «Finally, if the past is the point to return to, it is also the point of no return. The tragedy of time is that it cannot be reversed» (Bal, 1996: 146). Por ello, el enmarcado, de forma explícita, se elabora desde el presente a partir de una conciencia histórica y supone el tratamiento de los objetos como objetos vivos o, podríamos decir, como sujetos.

Como indica Bal (2002), una exposición, lejos de ser un libro, es una *mise-en-scène* que se sitúa en un tiempo y un lugar en el que permanecen de forma latente hasta su interacción con los visitantes. La interpretación no se lleva a cabo solamente con la exposición, sino en relación con «personal frameworks of interpretation» (Hooper-Greenhill, 2007: 4) que los llevará a dar coherencia de forma diversa a la establecida por el itinerario expositivo; es decir, las prácticas interpretativas varían según los conocimientos previos y las experiencias del receptor (Hooper-Greenhill, 2007: 13)²⁶.

Di Bello y Zahir (2012) suscriben la importancia de lo táctil en el libro, a diferencia de la exposición en la galería o museo. En este caso, es pertinente la distinción entre museos cuyo objetivo es la exposición de objetos de interés por su unicidad –no solo artísticos– y museos que pretenden la difusión de conocimiento más allá de los objetos exhibidos, que pueden ser creados *ad hoc* o reproducciones. En este segundo caso, en pos de un mayor carácter educativo, se suele promover la interacción táctil. En el caso de objetos que deben ser conservados solo se permite la observación, incluso en el caso de fotografías digitales que pueden ser reproducidas de nuevo. Sin embargo, lo que ofrece el libro es la materialidad del soporte o medio fetichizado –el caso extremo es el

²⁶ El museo como símbolo de lo irrecuperable por el paso del tiempo está presente en *La Jetée* de Chris Marker: la prolongada visita de los protagonistas al museo, cuajado de animales disecados, presenta un tiempo congelado en el pasado. Consecuentemente, el protagonista no podrá violar la linealidad de la temporalidad, de forma que ella finalmente no podrá ser más que una imagen, como las obras del museo. Por el contrario, en esta aproximación teórica apostamos por la recuperación del pasado a través del filtro del presente que es el espectador-interpretador.

facsímil—, algo que también ocurre con la fotografía (sobre la fotografía como fetiche, ver Metz, 1985).

La exposición impone una constricción espaciotemporal de la que el libro libera a la lectura. Este no está sujeto a horarios, fechas ni desplazamientos. En definitiva, la lectura del libro en el espacio privado es distinta de la lectura privada en el espacio público de la exposición y, además, las imágenes pueden ser agrandadas o apropiarse de paredes completas.

Una exposición puede generarse como producto central de una práctica museística o artística, o puede formar parte de una propuesta transmedial más amplia. Hay libros de los que se genera una exposición posteriormente, como es el caso de *Monsanto*[®] de Mathieu Asselin, que analizaremos en el capítulo cuarto de este trabajo. Se trata de un fotolibro que apareció en el año 2016; tras recibir varios premios, el material que lo conforma ha sido presentado en exposiciones como parte de la estrategia fotodocumental de difusión del mensaje que Asselin lleva a cabo.²⁷

Asselin utiliza ambos, libro y exposición, como estrategias para difundir su mensaje de forma complementaria. Para él, lo más importante es hacer llegar una información que la mera forma de libro puede obstaculizar. Los libros de grandes dimensiones que incluyen fotografías a color son considerablemente más caros que aquellos que únicamente presentan texto impreso con tinta monocroma; es decir, pueden ser objetos de lujo de interés bibliofílico «relativo a la materialidad del objeto» (Aullón de Haro, 2016: 193), lo que los convierte en fetiches. Por ello, Asselin opta por ofrecer su libro en varios formatos, incluyendo uno más asequible, así como hacer exposiciones. De esta forma lo explica en una entrevista:

No tengo ningún problema en mostrar mis imágenes a la clase social dominante en un museo con champagne. [...] Pero al mismo tiempo, ésta no puede ser la única forma de mostrar tu trabajo o, mejor dicho, este segmento de la sociedad no puede ser el único con acceso a tu trabajo. Por mi lado, intento, [...] realizar [...] también exposiciones que se adapten a diferentes espacios, ya sean públicos o privados, y a distintos presupuestos y espectadores. También me parece clave acompañar estas exposiciones con actividades que giren en torno al tema, pero también a la fotografía en general; realizar ediciones collectors

²⁷ Algunas de estas exposiciones son Rencontres d'Arles (2017), Photographer's Gallery London (2018), el Parlamento Europeo (2018), Rencontres d'Arles (2019).

de fotolibros (¡para mi delirio artístico!), pero también realizar ediciones más accesibles: newsprint, reedición económica, etc. (Asselin *apud* Cannok, 2019).

Un caso como este, de un contenido ofrecido transmedialmente, plantea preguntas sobre las diferencias de lectura y recepción de cada formato. Las fotografías en ocasiones muestran objetos cuya relevancia no viene dada por su singularidad (como *tokens*) sino por su representatividad (como *types*); es el caso de la fotografía de una semilla producida por Monsanto® en el libro de Asselin. En una exposición, se exhibe una semilla que posiblemente no coincide con la fotografiada; nos damos cuenta de que su relevancia no está en mostrar un espécimen en particular y, probablemente, su posible singularidad respecto a otros tipos de semillas no pueda ser apreciado por los espectadores. En los términos semióticos que utilizaremos, tanto en la semilla como en la fotografía de la semilla, el interés está en el tipo o *type* –lo que representa– y no en el espécimen o *token* concreto –su singularidad–, como sería el caso de un cuadro pintado.

El interés de la semilla como objeto en vivo o fotografiado está en ser producto de la modificación genética y en las implicaciones sanitarias, económicas, sociales, etcétera. que tiene este tipo de acciones y que son explicadas en textos escritos. Sin esa información, la semilla por sí sola no puede ser reivindicativa, como ocurre con el cadáver de la oveja Dolly, el animal clonado con éxito, exhibido en el National Museum of Scotland desde que fue donado por Roslin Institute. Dolly, a simple vista, no puede ser distinguida de una oveja no clonada, ni tampoco se pueden apreciar las consecuencias de esa clonación, esto es, diversas enfermedades, como artritis y tumores, y su muerte prematura. He aquí la importancia del enmarcado que Bal señalaba, de la legibilidad de los objetos y del discurso en que se inscriben: de denuncia o de triunfalismo.

Uno de los productos tradicionales de las exposiciones es el catálogo, que ofrece una experiencia distinta de la exposición que le da origen. Sin embargo, como veremos en el proceso de toda remediación, los tiempos tienden a invertirse. Actualmente, las páginas de los libros se hallan en continua retroalimentación con museos y galerías. La exposición de fotografías *Planet Book la mostra (en línea)*, llevada a cabo en el Jardín Botánico de la Universidad de Padua en 2021 recoge una selección de imágenes de diferentes fotógrafos que muestran el impacto del hombre en la naturaleza y en el planeta. El título es doblemente significativo. En primer lugar, hace referencia al proyecto editorial en el que la exposición se basa, a cargo de Telmo Pievani, de recoger doscientas fotografías significativas sobre la crisis climática. Por otro lado, el título (*el libro del planeta*) sugiere

la idea medieval del mundo (en este caso el mundo natural físico) como un libro, de manera que ambas construcciones (el libro y el planeta) resultan análogas («Planet Book. La mostra»).

Arte de instalación

Próximo a la exposición y al arte conceptual, el arte de instalación es otro lugar de relaciones entre palabra e imagen y de posibilidades intermediales. En una exposición, el espacio de la muestra no se integra en la misma, de modo que la presencia física del espectador no es necesaria, más bien circunstancial. Frente a esto, la instalación se define como «the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as “theatrical,” “immersive” or “experimental”» (Bishop, 2005: 6). Sin embargo, como señal Bishop (2005), la variedad de enfoques que la instalación puede adoptar hace que el término se emplee con demasiada vaguedad, hasta el punto de designar una exposición de cuadros convencional.

El término de instalación (*installation*) comenzó a utilizarse en arte durante la década de 1960 del siglo XX (Bishop, 2005; Reiss, 2001) para indicar la organización de una exposición, que era documentada en fotografías. Por ello, Bishop hace una distinción necesaria entre «installation of art» e «installation art» (Bishop, 2005: 6), que en español se traducirían como *instalación de arte* y *arte de instalación*. La diferencia se basa en que en el arte de la instalación el espacio en el que los objetos se presentan no tiene una importancia secundaria, sino que conforma con ellos «a singular totality» (Bishop, 2005: 6). Sin embargo, como indica Reiss (2001: XI), durante la década de 1970 el término instalación parecía sustituir al de exposición (*exhibition*) y mezclarse con este para designar el trabajo producido en el lugar de la exposición. De hecho, desde 1978 hasta 1993, el término *installation* aparecía referido a *Environment (Art)* en *The Art Index*.

Esta integridad espacial tiene como consecuencia la que para Bishop (2005) es la característica determinante, a saber, la necesaria implicación corporal del espectador, de una forma diferente a como se requiere en una exposición convencional. Este no solo debe mirar de una manera distanciada (algo que puede ser sustituido por la mediación de una exposición digital, por ejemplo) sino que se requiere su presencia física, en la que se implica no solo la vista sino también el resto de los sentidos. Esta presencia es estudiada en términos de inmediatez e hipermediatez por Bolter y Grusin (2000), como veremos más adelante.

Resulta paradójico que las exposiciones convencionales, que resultan valiosas, en parte, por la singularidad de sus objetos, puedan ser en mayor medida sustituidas por las exposiciones *online*, mientras que las instalaciones, conformadas en parte por imágenes reproducibles (fotografías, vídeos, etc.) y reproducidas en pantallas, impongan la presencia como condición para la interpretación de la obra. Para entender esta cuestión, es necesario atender a la transformación que supone el arte conceptual y los nuevos medios digitales en relación con el cuestionamiento de la obra irreproducible y las nuevas posibilidades inmersivas²⁸.

La multiplicidad de sentidos que lleva a un efecto de intermediación hace de la instalación, en sentido amplio, un espacio intermedial y, en sentido específico, un objeto híbrido. Un ejemplo de arte de instalación en el que se utiliza el lenguaje es *Legible City* (Nagoya, Japón, 1989). Se trata de una obra inmersiva en la que el visitante pedalea sobre una bicicleta estática para recorrer en una pantalla una ciudad compuesta por letras tridimensionales; como se indica en el vídeo explicativo, «bicycling through this city of words is a journey of reading» (*Legible City*). Las palabras, de hecho, conforman narraciones que el ciclista puede elegir seguir.

Imagen pictórica e imagen técnica

Koppen (1990) indica que el primer modelo de las relaciones entre literatura y fotografía es el de las relaciones entre literatura y pintura. Numerosos procedimientos, formas y géneros en que confluyen literatura y pintura, como el libro ilustrado, la écfrasis, el emblema o la exposición, pueden constituirse usando como imágenes fotografías, mientras que el concepto de mimesis también puede aplicarse a la nueva relación. En definitiva, desde el punto de vista semiótico, tanto pinturas como fotografías están constituidas por

²⁸ Quizá sea conveniente recordar la crítica de Sontag en 1964 a la práctica interpretativa del arte y su reclamación: «an erotics of art» (Sontag, 2001 [1966]: 104) que no reduzca la obra meramente a un contenido explicable, es decir, a su supuesto significado. Así, este tipo de arte de instalación sirve para agudizar los sentidos en la superabundancia de estímulos que Sontag ya detecta.

Es importante esta crítica no por el rechazo a toda práctica hermenéutica, sino porque es un antecedente de un tipo de actitud ante las imágenes, aquella que rechaza reducir las a una traducción lingüística de su contenido (por ejemplo, Sonesson, 1999; Mitchel, 2005b; Bal, 2009) y que reacciona a una teoría del arte que utiliza las imágenes como ilustración del discurso verbal.

Esta práctica se encarna en el libro de arte que, frente al libro ilustrado, es más reciente y se apoya en medios de impresión mecánica, «carente en lo fundamental de ambigüedad constructiva» (Aullón de Haro, 2016: 193). Este tiene en la fotografía —y en algunos casos en gráficos computacionales— su forma de imagen privilegiada, aquella que puede dar cuenta de obras artísticas con la mayor fidelidad y detalle.

signos susceptibles de ser interpretados y de entrar en relación semántica con un texto verbal.

Sin embargo, la fotografía es, como veremos, la primera imagen técnica y en este sentido presenta diferencias con la pintura que deben ser señaladas. Como apunta Koppen (1990: 44), la fotografía nació en primer lugar como un invento técnico de la era industrial, por medio de la cual «era posible reproducir imágenes de la realidad en un tiempo muy breve y con una fidelidad engañosa», y que solo en segundo lugar, aunque de forma temprana, devino en práctica artística. Este aspecto, de hecho, une la imagen fotográfica con la escritura, que, como vimos, fue desarrollada para la gestión política.

La pregunta sobre la especificidad de la fotografía –«Is there anything peculiarly “photographic” about photography—something which sets it apart from all other ways of making pictures?» (Allen y Snyder, 1975: 143)– es en parte herencia de la concepción moderna del arte. Para abordarla, nos detendremos en su carácter de imagen técnica frente a la pictórica. Sin embargo, su naturaleza técnica no debe eclipsar «the role of human agency throughout the photographic process», oculto en su etimología –‘escritura de luz’– (Alù y Pedri, 2015: 13).

Pintura: entre perspectiva y caligrafía

Aunque no nos hemos referido a él explícitamente, el comienzo de la práctica pictórica se remonta a los mismos inicios del *Homo sapiens* como especie y se rastrea en las pinturas rupestres que han resistido el paso del tiempo fijadas en piedra en tiempos tan lejanos como el III y II milenio (Haarmann, 1991: 27). Mientras que el arte pictórico viene formando parte de nuestras prácticas habituales desde hace mucho tiempo, la fotografía tiene menos de dos siglos de existencia, por lo que resulta más fácil datar su inicio y escribir así su historia.

Frente a la técnica manual de la pintura, apenas separada de los pigmentos por instrumentos que esta controla como, sobre todo, el pincel, la fotografía nace como resultado de la combinación de dos principios científicos, uno óptico y otro físico. El principio óptico es el que está en el funcionamiento de la cámara oscura, esto es, una habitación sin luz en la que se proyectaba una imagen invertida del exterior iluminado, filtrada por un orificio minúsculo al interior. Esta cámara se conoce al menos desde Aristóteles y su uso por parte de pintores era común; así, en el siglo XVII Johannes Kepler la hace portátil, aumentando sus posibilidades de uso. El segundo principio, el físico, se basa en la

sensibilidad de algunas sustancias químicas a la exposición a la luz que, como consecuencia, se oscurecen (Galassi, 1981). Sin embargo, es necesario considerar la fotografía ante todo como una imagen que presenta ciertas posibilidades representativas y significativas y que se relaciona culturalmente con otros tipos de imágenes, como la pictórica en su nacimiento o los gráficos computacionales en la actualidad (algo que trataremos con el término de remediación). Como hemos visto, en la tradición occidental la pintura se concibe como un arte de la mimesis o representación figurativa de la realidad, tendencia que sufre un avance en el Renacimiento con la implementación de la perspectiva lineal.

Según Alberti en su tratado renacentista *De Pictura* [1436], la visión se conforma por una serie de rayos que se proyectan desde el ojo, cuyo ángulo, según sea más o menos agudo, condiciona la amplitud de la visión. Esa pirámide de rayos sirve a los ojos para recabar información, aunque, para ser comprendida, se le debe aplicar la geometría. Este es el principio de la perspectiva, controlada por las matemáticas, que sirve para la creación de imágenes cuando se proyecta sobre el plano lo que abarca la pirámide (Alberti, 1985 [1436]). Por tanto, para la creación de una imagen en perspectiva hay que contar con tres variantes: la disposición de la materia, el punto de vista y el alcance de esta: «In the opposite conception of the perspective system, the world is accepted first as an uninterrupted field of potential pictures» (Galassi, 1981: 16). Es por lo que, para Galassi (1981: 12), el origen de la fotografía está en la perspectiva lineal; de hecho, los pintores se han venido ayudando de la cámara oscura para alcanzar representaciones más realistas²⁹. Desde el punto de vista técnico, «photography is nothing more than a means for automatically producing pictures in perfect perspective» (Galassi, 1981: 12), aunque no permitía, como la pintura, incidir sobre la composición (Galassi, 1981: 17). Por tanto, la fotografía fue valorada como el culmen del realismo (Galassi, 1981: 12), lo que está en la base de su consideración como intrusa en el arte, puesto que habría usurpado la función mimética de la pintura «allowing (or forcing) painting to become abstract» (Galassi, 1981: 12). Este argumento, quizá promovido por pintores (Galassi, 1981), es defendido, como veremos, por Baudelaire. En todo caso, la mayor precisión figurativa de la fotografía fue valorada desde el inicio y aprovechada en la práctica del retrato, practicada ahora por pintores con cámara fotográfica: «The realism of the first photographic portraits was so startling that

²⁹ Resulta pertinente en este punto recordar el estudio de Alpers (1983) y la dicotomía que plantea entre el arte italiano como manifestación de una cultura textual que se lee y el arte holandés, resultado de una cultura visual.

it was sometimes claimed they revealed not merely every detail of the sitter's appearance, but his inner character as well» (Wilsher, 1978: 232).

Sin embargo, la tendencia realista de la pintura no es dominante en otras tradiciones en las que, de hecho, esta guarda una relación más estrecha con la escritura y, por tanto, con el arte de la caligrafía, que se define como la práctica de la buena escritura. Tiene sentido, entonces, que en las culturas que más la han cultivado este sea el espacio privilegiado de síntesis que la poesía visual en occidente ha conquistado.

Si bien en Occidente la pintura se ha desarrollado en estrecha relación con la escultura, es decir, atendiendo a la luz, las sombras, el color y la perspectiva para obtener un resultado realista, en la tradición china la pintura se concibe más cercana a la escritura (Chiang, 1973: 206)³⁰. Mientras que en Mesopotamia la escritura pasó de logográfica a silábica y los símbolos pictográficos se estilizaron y se convirtieron en cuneiformes, en la escritura china el estadio inicial figurativo evolucionó de forma diferente: se mantuvo la logografía, aunque en gran medida convencionalizada y mucho menos figurativa. La necesidad de representar conceptos abstractos que llevó al fonetismo en la escritura sumeria, derivó en la creación de nuevos símbolos figurativos en la escritura china (Haarmann, 1991: 186).

Por otro lado, de la misma manera que la escritura alfabética se relacionó dialécticamente con sus medios materiales, favoreciendo la introducción de la imprenta, la transformación gráfica de los caracteres chinos³¹ también fue influida por los materiales de escritura y de las superficies. Destacan especialmente los cambios acontecidos durante la dinastía Qín (229-206 a. C.), esto es, la sustitución de la punta de cuero del instrumento de escritura por un mechón de pelo animal y el descubrimiento de un nuevo material para escribir, el papel, cuya mayor absorción posibilitó, entre otras innovaciones, graduar la intensidad en los trazos. Fazzioli (1987: 9-10) señala este momento como el inicio de la caligrafía en tanto que práctica pictórica al mismo nivel de dignidad que la representación figurativa.

³⁰ En su estudio, Butor (1969) subraya el hecho de que la presencia de palabras en la pintura resulta extraña a causa de que la cultura occidental, frente a otras culturas, estableció una separación estricta entre ambos medios.

³¹ Los caracteres chinos evolucionan en cuatro etapas: el período primitivo (8000-3000 a. C.), en que se emplean signos convencionales con función mnemotécnica y pictogramas; el período arcaico (3000-c. 1600 a. C.), cuando se da una transición de los pictogramas a los ideogramas; el período histórico de dieciocho siglos, en que la escritura adquiere su forma definitiva; finalmente, el período contemporáneo, desde 1949, en que junto con una gran alfabetización, se simplifican los caracteres y se establece una pronunciación nacional común (Fazzioli, 1987: 11).

En su estudio sobre poesía visual china, Tan (2009: 1) destaca dos prácticas tradicionales de relación de escritura y pintura: por un lado, «“*sanjue*”», formado por una imagen pictórica en el que se inscribe un poema realizado en caligrafía en relación con una misma temática; por otro lado, la caligrafía, esto es, el arte de la escritura «that suggests a visual relation between the characters brushed and the images suggested by the characters». Derivadas de la escritura china antigua, caligrafía y pintura se llevan a cabo con los mismos instrumentos –pincel y tinta– y sobre la misma superficie de papel o seda (Chiang, 1973: 206).

Chiang (1973) señala la subjetividad de la pintura china, en que se representa el mundo como lo concibe el individuo, precisamente porque «The painter follows a process similar to the one used by the creators of the ancient scripts; he observes the object carefully all around, memorizes its essential features, and finally works out its simplified form in the fewest possible strokes» (Chiang, 1973: 207). Se trata de un proceso diametralmente contrario al uso de la cámara oscura que lleva a la fotografía. Por ello, la hipótesis de Galassi (1981: 12) es que la fotografía no es solamente el resultado de diversos avances técnicos, sino «a legitimate child of the *Western* pictorial tradition»³².

Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en la cultura china, «it seems that the artistic factor never really became a prominent factor in the designing of the Hebrew letter-forms», puesto que el objetivo era la conservación de tradición de los escribas, considerada sagrada y, de hecho, en un primer momento se transmitió de forma literaria más que práctica, de forma que los escribas debían interpretar las instrucciones de escritura (Yardeni, 2002: 293). La caligrafía también tiene un carácter sagrado en la lengua árabe y en la cultura islámica, pero en la actualidad se integra en otro tipo de prácticas artísticas y culturales como el grafiti y los tatuajes (Alshammari, 2019).

Fotografía y arte

Mientras que la pintura ha sido concebida esencialmente como arte, en una esfera autónoma con la teorización de Platón, el estatuto artístico de la fotografía fue inicialmente discutido, no solo por parte de pintores, sino de escritores y poetas como Baudelaire, que expresa su rechazo a la fotografía en «Le public moderne et la photographie».

³² Es necesario recoger en este punto el estudio de S. Alpers *The Art of Describing*.

Baudelaire (1999) [1859] desprecia la fotografía por utilizar medios no artísticos para generar asombro en los espectadores, puesto que «le Beau est *toujours* étonnant» (Baudelaire, 1999 [1859]: 2). Sin embargo, lo asombroso de por sí no basta para ser bello, a pesar de que el público es conquistado por medios ilegítimamente artísticos. Baudelaire señala que para las personas el arte plástico (pintura y escultura) es esencialmente mimético y, por tanto, debe reproducir exactamente la naturaleza. Y advierte: «Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: “Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d’exactitude (ils croient cela, les insensés), l’art, c’est la photographie”» (Baudelaire, 1999 [1859]: 3).

Baudelaire señala un hecho, y es que muchos pintores pasaron a ejercer la nueva práctica fotográfica, aunque no lo interpreta como una consecuencia de la demanda sino de su falta de talento. En definitiva, Baudelaire cree que la fotografía va a corromper la verdadera práctica artística, y la insta a permanecer en un lugar secundario como «la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l’imprimerie et la sténographie, qui n’ont ni créé ni suppléé la littérature» (Baudelaire, 1999 [1859]: 3-4). Y termina encargando a la fotografía su verdadero cometido: salvar las cosas del paso del tiempo como prolongación de nuestra memoria.

En el texto de Baudelaire están los argumentos más importantes sobre los que se sustenta el desarrollo de la teoría sobre la fotografía. Si bien el debate sobre la consideración de la fotografía como arte está superado, no lo está tanto la automaticidad en el arte, uno de los rasgos de la fotografía, que genera imágenes técnicas. La pregunta sobre qué es la fotografía lleva a una aún más básica: ¿qué es el arte? Abordaremos las implicaciones de la automaticidad en la fotografía, pero baste señalar que tan problemáticos como los daguerrotipos lo son los cuatros de Jackson Pollock o las obras generadas por inteligencias artificiales. La línea que Baudelaire traza entre artes y mecanismos técnicos se diluirá en nuestro análisis de la remediación.

Por otra parte, la fotografía ante todo revela el tiempo, algo que la aleja radicalmente del resto de imágenes plásticas y revela su naturaleza técnica, como un reloj o una máquina del tiempo. Sontag (1977) señala el momento en que la fotografía deja de ser cuestionada como arte como su entrada en el museo:

It cannot be a coincidence that just about the time that photographers stopped discussing whether photography is an art, it was acclaimed as one by the general public and photography entered, in force, into the museum. The museum’s naturalization of photography as

art is the conclusive victory of the century-long campaign waged by modernist taste on behalf of an open-ended definition of art, photography offering a much more suitable terrain than painting for his effort (Sontag, 1973: 117).

No solamente el museo es un espacio discursivo, agente de la cultura, sino que, como veremos, esto se produce en un momento de profunda transformación del arte: el museo no solo naturaliza –mejor habría que decir culturaliza o transforma en arte– la fotografía, sino obras tan ajenas a la tradición como los *readymade* de Duchamp.

La fotografía, al ser un tipo de imagen técnica, cumplía funciones prácticas y comerciales, normalmente en virtud de su capacidad figurativa en los términos más ingenuos. Como consecuencia de su entrada en el museo, «photographs cease to be “about” their subjects in the same direct or primary way; they become studies in the possibilities of phtography» (Sontag, 1973: 118).

***Collage* y fotomontaje**

La relación entre pintura y fotografía se hace *materialmente* fructífera durante las vanguardias, especialmente con el *collage*, que prosperó en la mayoría de los movimientos artísticos con la excepción del expresionismo. El *collage* es «*par excellence* a mixed-medium product» (Dragu, 2020: 21), tanto por la heterogeneidad de materiales como por la ampliación a medios no convencionales y, en consecuencia, «opens the work of art to new forms of art perception» (Dragu, 2020: 41).

El *collage* se inicia durante la segunda etapa del Cubismo, conocida como Cubismo sintético (1914-1914), caracterizada por uso en la incorporación en las obras pictóricas de materiales diversos, como los periódicos impresos, el papel estampado, arena, etcétera. (TATE, s. v. synthetic cubism; Dragu, 2020). Un ejemplo son los *papiers collés* realizados en esos años por Pablo Picasso y Georges Braque, que pegaban hojas de ejemplares de *Le Journal* «in an attempt to introduce the reality of everyday life into the pictures» (TATE, s. v. papier collé), así como el *collage* tridimensional, como *Guitarra* (1912) de Picasso³³. Mientras que los *collages* de Braque son más descriptivos, los de Picasso contienen una narración, no en el sentido figurativo sino perceptivo (Dragu, 2020: 47).

³³ La aparición del *collage* cubista se fecha en 1912, pero es posible que pueda remontarse a 1889 con *Hombre apoyado en una pared* de Pablo Picasso, que incorpora una caja de cerillas con la imagen de una mujer (Fanés, 2012).

De esta diversidad material se deriva una nueva dimensión espacial (Dragu, 2020: 41): los materiales pegados interactúan con el dibujo ilusorio («illusionary drawing») para crear diversos efectos, y se crean complejas interacciones con la tradición y la materialidad. Dragu (2020) describe varias posibilidades en esta interacción. El primer tipo de *collage* es representado por *Feuille de musique et guitare* (1912), donde los bordes de los papeles pegados sugieren el dibujo de la guitarra. En otros como *Guitare, verre, bouteille de vieux marc*, el dibujo tiene mayor protagonismo, por lo que la ilusión se deriva de la mayor interacción o sintaxis entre el dibujo y los materiales. Por otro lado, en *Violon*, el dibujo y los materiales no colaboran, sino que propician «logically and visually impossible situations» (Dragu, 2020: 44).

Dragu (2020: 50) diferencia el *collage* creado por los movimientos vanguardistas del picassiano, puesto que en las vanguardias el *collage* se trabaja para transformar la materialidad tradicional de la pintura («most avant-garde artists treated the collaged piece in virtue of its materiality with the main purpose of transforming it by traditional painterly means»). En esta dialéctica entre el dibujo y el material, uno de ellos tiene preeminencia sobre el otro: en los *collages* de Moholy-Nagy, el elemento no pictórico es el que se subordina a la composición, mientras que el *collage* de artistas constructivistas como Olga Rozonva está formado casi totalmente por trozos de papel sin apenas presencia de pintura. Algunos artistas usaron directamente objetos, como el caso de Kurt Schwitters en sus *collages* dadaístas, en cuyos casos la obra gira alrededor de la sorpresa generada por el objeto, que tradicionalmente ha sido ajeno al lienzo pictórico.

¿Cómo se usó la fotografía en los *collages*? Aunque se emplearon desde el inicio, el interés en estas imágenes no estaba en sus posibilidades figurativas, lo que cambió en 1919 y 1920 con autores como Aou Hausmann, Hannah Höch, John Heartfield y George Grosz, entre otros, dando lugar al fotomontaje, que Dragu no considera parte del *collage*, sino un nuevo arte que presenta, en virtud de las fotografías, nuevas posibilidades expresivas (Dragu, 2020: 50). Esta escisión se basa en la diferencia esencial entre imagen pictórica e imagen fotográfica: mientras que la primera es quirográfica, la segunda es técnica y, por tanto, semióticamente se relaciona con su objeto *físicamente* como índice: «The shift toward the new technique of photomontage is triggered by the realization that the photograph, as a ‘trace’ or reality, allows for different types of meaning associations and different artistic possibilities» (Dragu, 2020: 52). Subrayando la diferencia establecida por Dragu (2020), nos abordaremos el fotomontaje en el capítulo III.

El *collage* es otro lugar privilegiado de relación entre imagen y palabra. Una de las propuestas más novedosas de *collage* narrativo son los *romans-collages* de Marx Ernst en que las imágenes cuentan una historia de forma independiente del texto, desafiando la concepción tradicional de narración coherente como única forma de narrar. Ernst se apropia de imágenes y las usa de diversas formas, por lo que no hay un estilo unitario.

Hay diversas formas en que la hoja impresa puede contribuir a la formación del *collage*: en los *collages* de Picasso, las palabras forman parte de objetos que las contextualizan, mientras que en el caso de Carrà las palabras son inteligibles y se relacionan por su contenido con la realidad, de forma que el significado del *collage* es en parte lingüístico. En Picasso, las hojas de papel sugieren los objetos, es decir, tienen una función plástica, por lo que el periódico no actúa como periódico. El *collage* supone un espacio de encuentro entre pintura y la caligrafía en la tradición occidental, en que se explotan las posibilidades visuales de las letras impresas. En la obra de Carrà *Manifestazione interventista (Festa patriottica – dipinto parolibero)* aparecen palabras recortadas de periódicos que sirven para sugerir el movimiento de las personas en la manifestación (Dragu, 2020: 50); es decir, no solo significan por su significado lingüístico, sino por su aspecto de signos plásticos. En consecuencia, «The newspaper cuttings from this collage are so fragmentary, that they stop representing a newspaper, they are just printed words» (Dragu, 2020: 50).

Si la relación entre palabra e imagen planteada desde la poesía genera la poesía visual, esa misma relación desde la pintura produce *collages* que confluyen y participan de ambas etiquetas. Dragu (2020) considera la poesía visual de Apollinaire y Carrà un tipo de *collage* verbal en que las palabras guardan relaciones espaciales entre sí, y contrasta distintos idiolectos. También aborda los poemas en que solo de forma indirecta se alude a la acción de cortar y pegar del *collage* y donde las relaciones espaciales están ausentes; es decir, hay una referencia intermedial (Rajewsky, 2005). De hecho, el *collage* es en ocasiones considerado tanto visual como verbal (Dragu, 2020)

Sin embargo, en el *collage* el elemento verbal no se utiliza para guiar la interpretación visual con su contenido lingüístico, sino para crear confusión y hacer más complejas las relaciones semióticas. Para Dragu, el *collage* es esencialmente visual, «as a form of enriching the painting and opening it to a different spatial dimension, the real spatial depth and not the illusionary one» (Dragu, 2020: 63). Aunque en este punto Elleström (2016) señalaría que la escritura también es visual, subrayamos la distinción de Dragu (2020) al

entender que su concepción de lo visual se refiere tanto su la dimensión icónica como plástica.

Fotografía y modernidad

La modernidad es descrita por Berman (1988 [1982]: 15) como un conjunto compartido de experiencias, condicionadas por una serie de acontecimientos: descubrimientos dramáticos en las ciencias físicas, industrialización de la producción y aceleración del tiempo, cambios demográficos y desplazamientos masivos, crecimiento de la población urbana, desarrollo de sistemas de comunicación de masas que acortan las distancias entre sociedades, fortalecimiento de los estados nacionales y su burocratización, movimientos sociales de personas, y mercado mundial capitalista.

Por su vastedad temporal, Berman (1988 [1982]: 15-16) divide la modernidad en tres etapas: la primera comienza en el siglo XVI y termina en el XVIII; la segunda comienza con la Revolución francesa y finaliza en el comienzo del siglo XX, cuando, con la Primera Guerra Mundial, se inicia la tercera y última fase. Algunos acontecimientos señalados, como la invención de la imprenta, contribuyen en su primera fase a la generación del ecosistema moderno, pero es durante la segunda cuando nace la fotografía y el tiempo de la producción, el consumo y la comunicación, entre otros, comienzan a acelerarse exponencialmente.

Asimismo, el espacio de la ciudad sufre cambios profundos, como la aparición del tráfico de automóviles, la iluminación de los espacios públicos mediante electricidad, la construcción de los sistemas de metro, la planificación urbana y la construcción de viviendas masivas (Huysen, 2015: 5). La ciudad es el gran espacio de la Modernidad. El capitalismo, por su parte, permea el arte y, finalmente, la cultura se convierte en una industria, como indican los miembros de la Escuela de Fráncfort Adorno y Horkheimer (1998) [1944].

Berman (1988) [1982] analiza la tragedia de Goethe *Faust* (*Fausto*) como encarnación de del deseo moderno por el desarrollo, para el que los bienes materiales son solo medios. El desarrollo personal, sin embargo, va unido al desarrollo económico, lo que implica la dramática transformación física, social y moral del mundo con consecuencias incontrolables (Berman, 1988 [1982]: 40). La tragedia del desarrollo es, en realidad, la tragedia del progreso.

Dentro de la escuela de Fráncfort, Walter Benjamin es descrito como «el crítico más radical de la modernidad» (Löwy, 1990: 23) y, no por casualidad, uno de los más importantes sobre fotografía, «medio moderno por excelencia, [...] la más universal y cosmopolita de las artes» (Mira Pastor, 2012: 416). Para entender su crítica de la Modernidad, Löwy (1990) destaca sus *Tesis acerca del concepto de historia* (1940), que define como «un conjunto de aforismos y de alegorías de inspiración a la vez marxista y mesiánica» (Löwy, 1990: 23-24). Resulta clave la tesis IX, que se presenta como una écfrasis interpretativa del cuadro de Klee *Angelus Novus*, en que Benjamin vincula la tempestad que rodea al ángel con el Progreso sacralizado por la Modernidad, y, por tanto, a identificarlo con el concepto de catástrofe, tanto desde una perspectiva histórica como contemporánea; en definitiva, «las *catástrofes del progreso* están en el corazón mismo de la modernidad» (Löwy, 1990: 24). Por tanto, la «barbarie moderna, industrial, dinámica, [está] instalada en el corazón mismo del progreso técnico y científico» encarnada en la concepción mecánica del tiempo histórico (Löwy, 1990: 25), que solo puede romperse con una llegada mesiánica o revolucionaria (Löwy, 1990: 26).

Su concepción de la modernidad y de la imagen fotográfica debe situarse en su estudio, precisamente, del emblema, que desarrolla en su temprano trabajo *Ursprung des deutschen Trauerspiels*³⁴ (*El origen del drama barroco alemán*) (Benjamin 1990) [1928], donde analiza la alegoría y el emblema como repertorio del que participa el drama barroco alemán. Benjamin (1990 [1928]: 154-155) niega que la alegoría que conforma los emblemas sea «una relación convencional entre una imagen designativa y su significado», lo que achaca a las fuentes de los epígonos del siglo XVIII; por el contrario, sería necesario apreciar los primeros emblemas sin el filtro del prejuicio clasicista.

Benjamin subraya dos características de la alegoría barroca: por un lado, lo que llama «Una profunda intuición de la condición problemática del arte» (Benjamin, 1990 [1928]: 169), es decir, la alegoría y el emblema están removiendo las bases del arte en pos de una nueva expresión; por otro lado, su relación con lo fragmentario y desordenado, que Benjamin sitúa en «los gabinetes de magia» y «los laboratorios de alquimia» (Benjamin, 1990 [1928]: 182).

Poco después de su estudio sobre el drama barroco alemán comienza a publicar en periódicos una serie de piezas breves en prosa, que forman su obra *Calle en sentido único*

³⁴ Escrito entre 1923 y 1925 como tesis de habilitación para la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt am Main, este trabajo fue rechazado; aunque una parte se había publicado antes, apareció como libro en 1928.

(*Einbahnstraße*). Sin argumento aparente, se componen de tres partes: un título, una imagen narrada, y un pensamiento al respecto, lo que las asemeja al emblema, formado por *motto*, *figura* y epigrama (Kirst, 1994: 514). Como indica Kirst (1994: 515), «Neither is clear without the other, and insight into their relation is the process of critically rethinking the apparent incongruence between them. This interdependence of parts is characteristic of the Baroque emblem». Kirst (1994: 515) indica que de la misma forma que el emblema revela un significado divino oculto en el mundo (sentido alegórico), las piezas de Benjamin son signos de un significado humano fabricado. Como tantos otros, Kirst ha relacionado estas piezas con el género del *Denkbild*, pero su vinculación resulta más compleja. *Denkbild* es un género en prosa de tradición alemana (Calzoni y Rossi, 2016: 7). Adorno define la obra de Benjamin *Calle en sentido único* como una colección de *Denkbilder*, sin embargo, Benjamin no utilizó el término nunca. De hecho, según König (2016), Benjamin habría sentido que el término *Sinnbilder* sería más adecuado para sus composiciones.

Denkbild se documenta desde el siglo XVIII, por lo que necesario atender a la transformación del concepto en su nueva aplicación por parte de los componentes de la escuela de Fráncfort: «in the Modern Age its meaning became broader than it was originally, to signify ‘emblem’», pero también puede utilizarse para designar la representación literaria de un elemento visual (Calzoni y Rossi, 2016: 9), lo que la aproxima en gran medida a la écfrasis. *Denkbild* suele ser breve, narrativa o no narrativa, ficcional o no ficcional, y normalmente implica una ruptura con la linealidad al introducir alguna elipsis o elemento sorpresivo. Asimismo, en relación con el pensamiento de Benjamin se la caracteriza como ambigua (Calzoni y Rossi, 2016: 12).

No es casual que la tesis IX, como hemos visto, se presente como una écfrasis libre de una obra pictórica: desde la escisión que vimos con Platón entre filosofía y arte/poesía, ese abismo va a acortarse en la obra de Benjamin, y uno de sus síntomas es el cultivo de la *Denkbild* como écfrasis libre y rescate de las posibilidades cognoscitivas de la imagen. Como indica Lacchin (2016: 28), la relación entre arte y filosofía es «problema assolutamente centrale a partire dalla riflessione estetica moderna».

Ante la cantidad de géneros breves con los que *Denkbild* linda, como parábola, aforismo, historia corta, poema en prosa (Calzoni y Rossi, 2016: 17), Huyssen (2015) propone la miniatura metropolitana (*metropolitan miniature*) como forma de escritura cultivada durante la Modernidad («a paradigmatic modernist form» [Huyssen, 2015: 3]) por los principales autores –Baudelaire, Kafka, Kracauer, Benjamin, Adorno, etc.–, cuya emergencia resulta de los cambios de la época: el surgimiento de los nuevos medios, la

localización en el espacio urbano, las publicaciones masivas e ilustradas, las nuevas formas de impresión de imagen, la generalización de la fotografía, el cine o la radio. Una de sus características es su vinculación con el discurso crítico y teórico.

Se da, en general, una aceleración en la forma de vida, análoga a la de la fotografía, que reemplaza «*portraiture and certain forms of painting, with time of exposure shrinking from several minutes to the click of the camera*» (Huysen, 2015: 2). Desde el siglo XIX, se advierte una inclinación por las formas breves, favorecida por la nueva velocidad de la vida y emerge un nuevo discurso sobre la percepción en relación con los sentidos (Huysen, 2015: 4-5).

El término de miniatura establece varias relaciones: por un lado, con la visualidad y la objetividad del texto; por otro lado, con el mundo metropolitano como *un mundo en miniatura*, según la expresión de Benjamin³⁵, por lo que la miniatura «*makes the metropolis both legible and visible*» (Huysen, 2015: 5). Los textos de la Modernidad presentan una experiencia que no puede entenderse sin el contexto urbano: las experiencias psíquicas se proyectan y encarnan en la ciudad, por lo que se rompen los límites entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado (Huysen, 2015: 6).

Antes de llegar a la novela, la miniatura es el lugar en el que la nueva escritura experimental tiene lugar. Su lugar de publicación predilecto son los periódicos y revistas de circulación masiva, lo que supone una contradicción con su forma literaria, por lo que solo tendrán éxito cuando con posterioridad se publiquen en forma de libro (Huysen, 2015: 7).

Como forma literaria, la miniatura supone una transformación de la literatura *desde dentro* (Huysen, 2015: 4). Sin hibridarse con las imágenes técnicas, las miniaturas insisten en su especificidad literaria: no imitan la fotografía y ni el cine, ni incluyen imágenes, sino que hacen esos nuevos medios productivos para su objetivo literario:

It rather attempted to show what language could do differently and sometimes perhaps even better than photography or film. Rather than falling silent or simply trying to imitate structures and techniques of photography and film in language, the metropolitan miniature thus insisted on a notion of the literary that would absorb critically and imaginatively new ways

³⁵ «Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, ja eine Welt im Kleinen ist» (Benjamin, 2003c [1927-1940]: 170) [«A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño» (Benjamin, 1972 [1927-1940]: 174)].

of seeing and experiencing the city that had been generated by the new image media (Huyssen, 2015: 8).

Esta es la especificidad que Huyssen detecta en la miniatura y a la que volveremos en nuestro estudio del término remediación. Asimismo, esta innovación dentro de la propia especificidad resulta acorde con la característica que Mira Pastor (2012: 423) recuerda, siguiendo a Clement Greenberg, en el arte de la modernidad, a saber, encontrar su esencia, un proceso similar a la tercera fase del proceso efrástico que Mitchell (1995) describe: la de temor. También de ahí proviene la obsesión de la fotografía de describir su ontología, algo que Barthes hizo de la forma más atractiva en su ensayo *La chambre claire* (1980), cuya validez ha cambiado en la época de la posfotografía, y que comienza haciendo Benjamin al detectar sus posibilidades de reproducción.

Benjamin compone entre los años 1934 y 1936 su conocido ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*), en el que analiza el profundo cambio que está sufriendo el arte en ese momento en clave marxista, es decir, tomando el arte como un ámbito cultural en el que se reflejan las transformaciones en las formas de producción.

El concepto clave para entender la transformación es la *reproductibilidad técnica* de la obra de arte («die technische Reproduktion des Kunstwerkes» [10]), que es cualitativamente distinta de la imitación que ha funcionado siempre en la creación artística, como resultado de los acontecimientos que cuajan la Era Moderna, pero también entroncado en prácticas previas, como las distintas formas de grabado, la imprenta, la litografía y, finalmente, con la fotografía. Como imagen técnica, implica una aceleración de los tiempos exponencial y una preeminencia del sentido de la vista:

Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nun mehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte³⁶ (Benjamin, 2003a [1936]: 10-11).

³⁶ «Con ésta, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla» (Benjamin, 2003b [1936]: 40).

En esta dinámica, la fotografía también hace reproducibles los objetos que existían previamente. Para Benjamin (2003a [1936]: 12), lo característico de las reproducciones es lo que se pierde en ellas: la autenticidad del original, caracterizada por la singularidad espaciotemporal del objeto («Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus»). Por tanto, las posibilidades de la fotografía no continúan la lógica que inició la adopción de la escritura de diferenciación entre original y copia, sino que la anulan en lo que comenzará a ser un universo (digital) de copias sin original. La reproducción mecánica se diferencia de la realizada con medios manuales en que la segunda aún se considera falsificación mientras que la mecánica priva al original de su autoridad. Esto ocurre por la amplificación de alcance del original que lleva a cabo la copia mecánica, más independiente que la manual, capaz de estar presente en situaciones en las que el original no podría hallarse (Benjamin, 2003a [1936]: 12).

La reproducción mecánica permite la domesticación del objeto artístico al hacerlo más perceptible al ojo y al permitir su portabilidad; el objeto se pliega, en definitiva, a las necesidades del receptor y no al revés. Esta idea es expuesta en un ensayo previo de 1931, «Kleine Geschichte der Photographie» («Pequeña historia de la fotografía»), en que traslada la atención de la consideración de la fotografía como arte al *arte como fotografía*, lo que tiene repercusiones más importantes para la percepción y definición del propio arte. «Jeder wird die Beobachtung haben machen können, wieviel leichter ein Bild, vor allem aber eine Plastik, und nun gar Architektur, im Photo sich erfassen lassen als in der Wirklichkeit»³⁷, afirma Benjamin (2002 [1931]: 60-61), lo que explica la proliferación de las ilustraciones en las obras impresas, y lo que implica el dominio de las propias obras, puesto que el *medio* fotográfico, como veremos, también es significativo para con el objeto reproducido.

Benjamin se da cuenta de que lo verdaderamente importante no es decidir si la fotografía es o no arte, puesto que este es redefinido por la propia fotografía:

Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe

³⁷ «Cualquiera habrá notado que un cuadro (pero sobre todo una escultura e incluso una obra arquitectónica) se presta a ser aprehendida en foto mucho mejor que en la realidad» (Benjamin, 2014 [1931]: 48).

– so übernahmen die Filmtheoretiker bald die entsprechende voreilige Fragestellung³⁸ (Benjamin, 2003a [1936]: 22).

La reproducción masiva influye en la generación de la masa social, puesto que produce cambios a nivel perceptivo («Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt»³⁹ [Benjamin, 2003a [1936]:15]).

Para Benjamin, los valores que un arte encarna son consecuencia de las condiciones materiales en que se producen. Por ello, la escasez de técnicas de reproducción en el arte griego les hizo generar valores eternos; sin embargo, Benjamin detecta que se halla en la situación totalmente contraria, en que la capacidad de reproducción técnica de las obras es mayor que nunca, lo que va parejo a la renuncia a los valores eternos y a la capacidad de mejorar la obra (Benjamin, 2003a [1936]).

Al acabar con la unicidad del original, la obra se desprende de la tradición que tiene detrás y de lo que Benjamin llama *aura*, que define a partir de su manifestación en la naturaleza: «Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen»⁴⁰ (Benjamin, 2003a [1936]: 15). Se trata de la unicidad del original en la obra de arte, único y durable, mientras que la reproducción es fugaz y repetible («Einmaligkeit und Dauer [...] Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener» [Benjamin, 2003b [1936]:15]). El aura, asimismo, implica la pertenencia de la obra a la tradición, concretamente a su inserción en el ritual mágico, religioso e incluso secular. Como consecuencia de la fotografía, la obra de arte se independiza del ritual y nace para ser reproducida; ahora su fundamentación se halla en la praxis política.

Según Benjamin (2003a) [1936], la actitud hacia las obras de arte oscila entre dos polos a lo largo de la historia: el valor de ritual y el valor de exhibición. El valor ritual,

³⁸ «Antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada inútilmente en decidir la cuestión de si la fotografía era un arte o no –sin haberse planteado la pregunta previa acerca de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía–; después, los teóricos del cine retomarían pronto, de modo igualmente apresurado, la misma cuestión» (Benjamin, 2003b [1936]: 63).

³⁹ «El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene lugar– está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica» (Benjamin, 2003b [1936]: 46).

⁴⁰ «Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama» (Benjamin, 2003b [1936]: 47).

que implicaba el uso de las obras en rituales de magia, en virtud de lo cual poseían utilidad práctica, reside en la propia existencia de las obras, no en su visualización, por lo que muchas se mantenían ocultas. Con el valor de exhibición las obras pierden su función ritual y adquieren otras, como la función artística. La fotografía implica el cambio hacia el valor de exhibición: «In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz»⁴¹ (Benjamin, 2003a [1936]: 20). El retrato fotográfico, por tanto, sirve para recordar y rendir culto a los muertos.

Con la prensa, se genera una nueva relación de la fotografía con la palabra: «Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche –gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, daß sie einen ganz anderen Charakter hat als der Titel eines Gemäldes»⁴² (Benjamin, 2003a [1936]: 20). Como en el caso de otras relaciones de palabra e imagen, como el emblema, se trata de una pugna por el sentido, pero con implicaciones diferentes por la proximidad física de la fotografía con la realidad (su dimensión indiciaria). Asimismo, Benjamin (2003a [1936]: 29) se da cuenta de que con la prensa se rompe la distinción clara entre autor y lector, puesto que los lectores también participan con textos.

Finalmente, Benjamin subraya que el mundo común que comparte la masa, intersubjetivo, ya no solo está conformado por percepciones directas, sino que es necesario atender a cómo las imágenes filmadas y las fotografías conforman también esa realidad, en virtud de la percepción mediada. Estas ideas están en la base de la posterior teorización sobre medios y (re)mediación que expondremos, porque en un momento tan temprano Benjamin ya se da cuenta de que la diferencia de la fotografía es su dimensión técnica, es decir, reproducible, y de su capacidad para transformar la realidad.

⁴¹ «Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual. Pero éste no cede sin ofrecer resistencia. Ocupa una última trinchera, el rostro humano» (Benjamin, 2003b [1936]: 58).

⁴² «Los periódicos ilustrados comienzan a ofrecer le esa vía. Correctas o erradas, da igual. En ellos, los pies de foto se vuelven por primera vez indispensables. Y es claro que su carácter es completamente diferente del que tiene el título de una pintura» (Benjamin, 2003b [1936]: 59).

Perspectiva disciplinar

[E]l conocimiento alcanzado depende ante todo de la perspectiva disciplinar
empleada.

ANTONIO MONEGAL (2000: 13)

El conocimiento va evolucionando, tiene que ir evolucionando. Y no nos podemos quedar con explicaciones que no son satisfactorias, que solo explican una parte del problema, no nos explican bien el problema, porque la ciencia lo que hace es intentar ir sustituyendo teorías que explican mejor los fenómenos por otras que no los explican tan bien.

NATÀLIA BALAGUÉ SERRA (2021)

El primer problema que se presenta en este trabajo es qué procedimientos emplear para el análisis de obras conformadas por palabra y fotografía, de forma que el abordaje de los objetos no sea meramente descriptivo. Es necesario tratar de forma crítica las herramientas que cada disciplina ofrece para discriminar aquellas que posibilitan el avance de la investigación y aquellas que la obstaculizan.

Kibédi Varga (2000) detecta dos problemas en el estudio de las relaciones entre palabra e imagen: uno metodológico y otro taxonómico. Plantearemos el segundo más tarde; por su parte, el problema metodológico plantea «la legitimidad de componer artefactos verbales y visuales» y, en consecuencia, de aplicar las herramientas de estudio de un campo al otro (Kibédi Varga, 2000: 109). Como se ha visto hasta ahora, los artefactos híbridos no son solo legítimos sino vertebradores de ambas prácticas, por lo que ese escenario no debe tomarse como posibilidad sino como punto de partida.

Sin embargo, la aplicación de conceptos provenientes de distintas metodologías sí debe aplicarse con conciencia de su posible naturaleza sesgada. El ejemplo de ello más claro en este trabajo será el concepto de signo: vinculado a la lingüística por la tradición saussureana, en que se define tomando como modelo el signo lingüístico, es luego aplicado a la imagen como un lecho de Procusto, cuya realidad de signo se pone en duda por

no poseer las mismas características que el lingüístico. Se hace necesario redefinir el signo rescatando la semiótica de Peirce y enmarcándola en filosofía.

Así, cuando Haarmann (1991: 24) afirma que «Uno no puede “leer” pinturas rupestres, pues no están vinculadas a la lengua; uno debe interpretarlas, y debe hacerlo partiendo del contexto cultural en el que estaban insertas en la época de su creación», es necesario, como haremos, recontextualizar el verbo *leer* en la semiótica peirceana, donde toda decodificación es inevitablemente una interpretación, y ampliar el concepto de texto a toda unidad de sentido susceptible de ser interpretada. Esta es la postura, por ejemplo, de Bal (2009), quien se inclina por leer imágenes sin privarlas de su especificidad.

Desde sus estudios indispensables sobre el emblema y la memoria, sin embargo, Flor afirma que «percibimos lo icónico en tanto que su sentido puede alcanzar a ser dicho; ordenamos la realidad siempre en patrones discursivos» (Flor, 1995: 11). Estamos, en sentido amplio, ante un problema de logocentrismo. Una de las ideas que ha influido en la preeminencia de la palabra es la concepción indisoluble de pensamiento y lenguaje: ¿es posible pensar sin lenguaje articulado? Aunque ya hay evidencia de que la respuesta es sí, resulta difícil romper con esa idea porque se confunde causalidad y correlación. Para que se produzca el emparejamiento de palabras y conceptos, estos últimos deben existir previamente sin la necesidad de lenguaje, algo que se ha ratificado en animales (Bernárdez, 2009: 168).

El lenguaje tiene como función reproducir y transmitir la realidad *percibida* (Bernárdez, 2009: 249), es decir, ese conjunto de conceptos mentales. En virtud de la función representativa del lenguaje, se conciben pensamiento y lenguaje como equivalentes; sin embargo, «Lo que hacemos realmente, según parece, es pensar y hablar utilizando procedimientos similares. Por ejemplo, mediante lo que podemos llamar categorización metafórica [...] entender cosas complejas en términos de otras más simples» (Bernárdez, 2009: 250). Bernárdez continúa poniendo como ejemplo la forma en que se opera en términos metafóricos en las matemáticas, que no dependen del lenguaje. No hay un lenguaje propio aparte del metafórico, sino que este responde a la forma en que se categorizan los conceptos, como la categorización del tiempo en términos espaciales: «pensamos así, utilizando lo más sencillo para entender lo más complicado» (Bernárdez, 2009: 252). Elaboramos imágenes mentales a partir de nuestras percepciones de la realidad, que se pueden expresar en diversos lenguajes: en definitiva, el lenguaje depende del pensamiento, lo que implica que no son la misma realidad.

Aunque nos hemos referido a la semiótica, que aborda las posibles relaciones entre el signo verbal y el pictórico y fotográfico, así como las formas en que cada uno genera sentido, esta disciplina no tiene como objeto de estudio específicamente las obras híbridas o intermediales. De ellas se encargan otras áreas como los estudios de la intermedialidad, utilizando algunos instrumentos semióticos. Por tanto, ¿desde dónde se han estudiado las obras intermediales y, concretamente, aquellas formadas por fotografía y palabra?

Literatura comparada

Aullón de Haro (2016) sitúa su estudio del libro ilustrado, en tanto que «fenómeno muy singular y privilegiado de confrontación artística» (Aullón de Haro, 2016: 199), en el campo de la Literatura comparada, por ser «un modo instrumentalizado de la llamada correspondencia de las artes» (Aullón de Haro, 2016: 192), es decir, por encarnar los problemas entre literatura y arte. Todas las formas híbridas expuestas en el apartado II son susceptibles de abordarse desde esta disciplina. No es casual que Aullón de Haro edite una monografía sobre metodologías en Literatura comparada en la que Mira Pastor habla de las relaciones entre literatura y fotografía donde afirma acertadamente que «de forma tradicional las aproximaciones a las relaciones entre literatura y fotografía han provenido de los estudios de la literatura» (Mira Pastor, 2012: 413).

Efectivamente, la Literatura comparada tiene como uno de sus campos de trabajo el estudio interdisciplinario de la literatura, práctica que se remonta a la mitad del siglo XX, entre otras formas, con la impartición de cursos de Literaturas y otras artes en el programa de Literatura Comparada de la Universidad de Indiana en la década de 1950. Este giro interartístico fue discutido, por ejemplo, por Claudio Guillén, en su obra de introducción a la literatura comparada *Entre lo uno y lo diverso*. Para Guillén (1985: 126-128), este tipo de investigación era solo pertinente en el estudio de fuentes, temas y formas de la obra literaria, que seguía siendo «el centro de gravedad» y que, en todo caso, sería una consecuencia de la «superabundancia de orígenes» que caracteriza la literatura.

Sin embargo, Guillén (1985: 133) era cuidadoso delimitando el objeto de las diversas disciplinas y la diferencia entre objetos artísticos o literarios, y objetos no artísticos, de forma que considera que el estudio conjunto de obras pertenecientes a diversas artes o «cauces de comunicación» es objeto de disciplinas como la Estética y la Semiología. Precisamente la Estética supone el conocimiento de las bases teóricas de cada arte, que se

han venido relacionando desde antiguo con la idea de *ut pictura poesis* y que, en todo caso, presentan una evolución diversa.

También aborda la existencia de las formas artísticas o comunicativas «de carácter “complejo”: como la ópera, la cinematografía y el ballet» (Guillén, 1985: 133), entre otras, y señala la cuestión recurrente de «distinguir en cada caso entre la simple yuxtaposición y la compleja fusión original de diferentes clases de signos con objeto de dar origen a otro sistema o polisistema semiótico» (Guillén, 1985: 134). Una vez se ha establecido un nuevo arte, no sería objeto del comparatista abordar el posible componente literario que, en todo caso, no es central y que ahora es objeto de una nueva disciplina.

En esta postura se advierte la reacción contra el relativismo de lo literario por parte de campos como los Estudios culturales y los estudios mediales, que no dudaban en abordar el fenómeno literario como un objeto periférico. Sin embargo, Monegal (2000: 13-14), afirma de manera contundente que «la discusión sobre si la literatura comparada debe atender a la relación entre la literatura y las otras artes» ya está resuelta, y lo prueba con un volumen fundamental en España acerca las relaciones entre literatura y pintura (Monegal, 2000).

La literatura comparada es, de hecho, uno de los campos fundamentales de estudio de las relaciones interartísticas. En el manual al cuidado de Armando Gnisci (1999) *Introduzione alla letteratura comparata*, Emilia Pantini elabora un capítulo dedicado a «La literatura y las demás artes», en el que indica que la Literatura Comparada es un ámbito privilegiado para el estudio de las relaciones entre palabra e imagen porque a través de su verbalización pueden conceptualizarse. Uno de los manuales más recientes, elaborado por César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva, titulado *Lo que Borges enseñó a Cervantes* (2015) cuenta también con un capítulo dedicado a la comparación interartística. Los autores rescatan de nuevo el principio aristotélico de la mimesis, puesto que «en la imitación encuentra, asimismo, su razón de ser el hecho de que en esta disciplina tenga cabida no solo la comparación entre la literatura de una lengua y las escritas en otras, sino también el estudio de las relaciones entre el arte de la palabra y las demás artes» (Domínguez et al., 2015: 173). Asimismo, se subraya que el comparatismo se fundamenta también en la compartida evocación de emociones (la catarsis según Aristóteles), un fenómeno psicológico que era estudiado tradicionalmente por la estética (Domínguez et al., 2015: 173).

Para Monegal (2000: 14), las relaciones interartísticas se pueden abordar de tres maneras distintas desde la literatura comparada en forma de *continuum*: la postura más

abierta es la que considera la «literatura como parte del conjunto general de la cultura», cuya interacción es inevitable y objeto de estudio –próxima a los Estudios culturales–; la forma más restrictiva es aquella que aborda las interacciones solo desde las manifestaciones literarias –es el caso de Guillén–; entre ambas posturas, está el interés por «los fenómenos de relación, y en particular por los procesos de intertextualidad» o, como lo abordaremos, fenómenos de intermedialidad, en el que se sitúa este trabajo.

Esta herencia –privilegiada– que la Literatura comparada nos provee para el estudio de las obras intermediales no debe eclipsar el posible sesgo literario de nuestro acercamiento, algo de lo que es consciente François Brunet, profesor de la Universidad de París, quien invierte el orden de los componentes en el título de su monografía *Photography and Literature*. Según Brunet, la fotografía surgió aproximadamente cuando la literatura se estaba diferenciando como un campo prestigioso, por lo que considera «the image as a tool to aid the emancipation of literature from these Romantic origins» (Brunet, 2009: 11), y se acerca a la invención de la fotografía «in its written condition», esto es, como una idea concebida en los textos (Brunet, 2009: 16). Como en el caso del precinema para entender la imaginación que aspiraba al cine antes de su posibilidad técnica, se podría hablar de prefotografía.

Estudios culturales

Más allá del desarrollo de la teoría de la literatura, los Estudios culturales surgen en Inglaterra después de la Segunda Guerra Mundial (Pala). En este movimiento, la literatura pasa a ser considerada un sistema cultural y es cuestionada su jerarquía estética para dar cabida a nuevos productos de la llamada cultura de masas. Se trata, en palabras de Williams (1985 [1976]: 186), de obras de literatura popular o subliteratura que «fall below its level [literature], in a sense related to the old distinction of *polite learning*; they are not ‘substantial’ or ‘important’ enough to be called works of literature».

El cuestionamiento de la alta literatura viene dado por su convivencia y retroalimentación con otros productos resultado de los nuevos medios de comunicación, que lleva al título del ensayo de Umberto Eco, publicado en 1964, de la distinción entre *Apolittici e integrati*. Pero, además, estos medios remedian «forms of writing for speech (broadcasting as well as drama) which the specialization to books seemed by definition to exclude» (Williams, 1985: 187). Esta atención a las nuevas formas de oralidad es una

contribución relevante por cuanto contempla la nueva realidad radiofónica, las posibilidades comunicativas que presenta y el nuevo espacio que supone para la palabra literaria.

Además, la disolución de la frontera entre alta y baja cultura es esencial para el estudio de objetos formados por literatura y fotografía. Es posible que la práctica la fotografía por parte de algunos escritores quedara en la sombra al ser percibida como menos prestigiosa (Perkowska, 2013: 21). Como indican Alù y Pedri (2015: 9), en general «throughout the nineteenth century, photographs and words occupied distinct cultural domains – they did not blend easily».

Estudios visuales y cultura visual

Por otro lado, desde los estudios visuales, destaca W. J. T. Mitchell, profesor de la Universidad de Chicago, quien se describe como parte de una generación de «literary critics and philosophers who migrated into the visual arts [...] not to mention the hordes of semioticians, structuralists, and deconstructionists», quienes, durante la década de 1980, con el giro pictórico que él mismo señala, comenzaron a abordar las artes visuales (Mitchell, 2015: 3). Mitchell propone la iconología (*iconology*) como disciplina para abordar las relaciones entre palabra e imagen, término que había sido utilizado previamente por el historiador del arte alemán Aby Warburg y por sus seguidores, como Gombrich, y estudia obras híbridas, especialmente la producción de William Blake.

En *Picture Theory* (1995) dedica un capítulo al fotoensayo, donde indica que lo interesante de la relación entre lenguaje e imagen se puede entender como un lugar de resistencia, dadas las continuas paradojas que plantea, y que no pueden resolverse en una diferenciación de niveles. Por tanto, propone entender qué motiva esa resistencia y su naturaleza en lo que llama ensayo fotográfico (Mitchell, 1995: 185).

En este capítulo, sobre las relaciones entre fotografía y lenguaje indica que hay dos posturas antitéticas a la hora de entenderlas. La primera es la barthesiana afirmación de que la fotografía es diferente del lenguaje porque es un mensaje sin código. La segunda postura considera la fotografía como un lenguaje o insiste en su predominante uso acompañada de lenguaje, apoyándose en este caso en Victor Burgin. Mitchell critica la postura de Burgin al posicionarse en un lugar contrario del de las sobre la fotografía que considera de supersticiosas como una representación transparente de la realidad, y considerar que en la actualidad «nosotros» («we») podemos superarlas. Como indica Mitchell, la consideración sobre la fotografía en la actualidad es en todo caso homogénea.

Respecto a la forma metodológica, Mitchell (1994: 84) indica que «comparison itself is not a necessary procedure in the study of image-text relations». La comparación no solo es cuestionada en los estudios visuales, sino en la disciplina de la literatura comparada, en la que los estudios interartísticos están encontrando su lugar al mismo tiempo. Según Guillén (1985: 136), la literatura comparada se caracteriza por «el planteamiento de ciertos problemas».

Mitchell (1994) propone aproximarse al estudio de palabra e imagen abordando objetos conformados por ambos medios, como los libros ilustrados, o medios mixtos, como el cine o la televisión, que proveen una experiencia empírica de la relación; es decir, *imagetext*. Para Mitchell (1994: 91), «The real question to ask when confronted with these kinds of image-text relations is not “what is the difference (or similarity) between the words and the images?” but “what difference do the differences (and similarities) make?”». Es decir, un estudio crítico que, más allá de temas, aborde los medios y su especificidad. Mitchell (1994: 103) no pretende hacer una historia de las relaciones visuales y verbales sino una teoría, es decir, tratar de entender cómo las obras formadas por palabra e imagen y las relaciones que establecen conforman su momento histórico.

Los estudios de cultura visual amplían las metodologías y los objetos de estudio de la Historia del Arte, al considerar no solo las artes tradicionales sino la experiencia visual contemporánea a través de los nuevos medios desde un punto de vista sociológico y al poner en duda la pureza de cada medio. Tiene que ver, por tanto, con el cuestionamiento de la naturaleza visual de su visualidad, especialmente de la mano de Mitchell, quien también redefine el concepto de imagen: «the image understood, in short, as an *imagetext*» (Mitchell, 1994: 98). La pregunta es qué tipo de textualidad se halla en la imagen y de qué formas el lenguaje es visible. Como en el caso de la literatura, las obras plásticas y visuales necesitan una disciplina que dé cuenta de su complejidad en una realidad cada vez más visual y multimedial, que a la vez las condiciona y conforma, como en el caso del arte digital.

Por otra parte, está unida a la experiencia posmoderna. La producción e intercambio de imágenes ha ido creciendo exponencialmente a la vez que se han creado dispositivos electrónicos y digitales que han facilitado ese tránsito de información visual. Parte de la realidad es percibida únicamente a través de pantallas. Para Mirzoeff (1999: 3), la posmodernidad es el resultado de la crisis visual, no textual, de la cultura, crisis que se basa en «The gap between the wealth of visual experience in postmodern culture and the ability to analyze that observation» y que precisa de esta nueva disciplina:

While the different visual media have usually been studied independently, there is now a need to interpret the postmodern globalization of the visual as everyday life [...] Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning, or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology (Mirzoeff, 1999: 3).

Después de experimentar el debate sobre su dimensión artística, la fotografía es atendida por la cultura visual en tanto que imagen técnica y nuevo medio.

Análisis cultural

Una de las teóricas que Mitchell cita en esa migración a los estudios visuales es Mieke Bal. Bal ha viajado por diversas disciplinas, como la semiótica, la narratología y la historia del arte, donde ha tratado especialmente la obra de Caravaggio y Rembrandt. En su libro *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, en el que Bal sintetiza algunas de sus ideas previas (como la historia preposterada, a la que volveremos más adelante) y propone el análisis cultural para el estudio de obras, indicando que es en los conceptos y no en los métodos donde esta interdisciplinariedad «debe buscar su fundamento heurístico y metodológico» (Bal, 2009: 11).

Defiende la interdisciplinariedad en las humanidades a través del empleo de conceptos que se han enriquecido en su paso de una disciplina a otra. El viaje sirve como metáfora para entender la transformación de estos, algo diferente del uso de un concepto pensado para emplearse en varias disciplinas simultáneamente. De hecho, defiende que los conceptos se solapan porque se desarrollan paralelamente en disciplinas diferentes, para lo que hay que evitar su uso vago (Bal, 2009: 24).

El análisis cultural se diferencia de los estudios culturales en que estos no han desarrollado suficientemente una metodología propia, algo que el análisis cultural pretende suplir a través del análisis y empleo de conceptos que presenta, también como alternativa a la difícil aspiración de cobertura de los estudios culturales. En tanto que *análisis*, el análisis cultural se focaliza en el objeto o texto cultural de estudio. Una de las herramientas que retoma es la lectura detallada o *close reading* de textos tanto verbales como de imágenes. En tanto que *cultural*, el análisis cultural estudia objetos «que no se entienden como joyas aisladas, sino como cosas que siempre ya se encuentran implicadas como

interlocutoras dentro de una cultura más amplia de la que han emergido», además de indicar la relevancia social y cultural de tales objetos (Bal, 2009: 18).

Su obra no es un catálogo teórico de conceptos, sino que emplea y modela varios de ellos con su empleo práctico: «solo la práctica se puede pronunciar sobre la validez teórica; sin embargo, sin una validez teórica ninguna práctica puede ser evaluada» (Bal, 2009: 25). Para nuestro interés, Bal aborda directamente conceptos centrales en nuestro estudio como icono e imagen, pero hace, además, de la relación entre palabra e imagen un pilar de su concepción teórica: «el compromiso con la interdisciplinariedad proviene del sentimiento de que no existe ninguna oposición entre imagen y lenguaje» (Bal, 2009: 349).

El argumento de Bal nos servirá como guía metodológica para utilizar de forma rigurosa los conceptos. Bal los defiende como «las herramientas de la intersubjetividad» que «ofrecen teorías en miniatura» para el análisis (Bal, 2009: 35). Aunque se parecen a las palabras, no son palabras comunes, frente a las que mantienen una especificidad analítica y cierta restricción semántica. Se caracterizan por viajar entre las disciplinas diacrónica y sincrónicamente. Dentro de la variedad de sentidos de un concepto (por ejemplo, significado), Bal propone que «los estudiantes deberían aprender a elegir –y a justificar– uno de los significados de “significado” y a hacer de esta elección un punto de partida metodológico» (Bal, 2009: 42).

Siguiendo a Stengers, Bal indica que los conceptos testarán su efectividad si son capaces de la «organización efectiva de los fenómenos» y no solo de la defensa de cierta postura (Bal, 2009: 48). Es necesario por tanto considerar constantemente la efectividad de los conceptos en su capacidad analítica de la realidad. Frente a la difusión (el uso fácil de los conceptos como palabras), Bal defiende la propagación (Bal, 2009: 49-50).

Situarse en disciplinas fronterizas puede evitar la ignorancia de obras que no pueden parcelarse en las disciplinas tradicionales, como sería el caso de *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht. A diferencia de su obra teatral y poética, *Kriegsfibel*, compuesto mayoritariamente por poemas y fotografías, ha recibido una atención menor y carece de traducción al castellano.

Por una parte, este trabajo se elabora desde una formación literaria y lingüística que debe atender a la especificidad de la imagen y a las herramientas metodológicas que las disciplinas de estudio visual emplean. Sin embargo, no se trata de sumar metodologías exclusivas del estudio literario y lingüístico, por un lado, y, por otro, del estudio de la historia del arte y los estudios visuales, sino partir desde el inicio de disciplinas que se

sitúen en la complejidad de las formas híbridas. Como indica la experta en ciencias de la complejidad Balagué:

La multidisciplinariedad no es integrativa, necesariamente. Es decir, que tú puedes tener criterios sobre un mismo fenómeno desde muchas disciplinas diferentes y ese criterio no va a ser el mismo [...] Cuando juntamos disciplinas, eso no va a resolver los problemas de integración (Balagué, 2021)⁴³.

Esta es la postura de Marfè (2021: XIV), quien, siguiendo a Barthes y Cometa, apuesta por la «creazione di uno studio autenticamente integrato» para el estudio de los fototextos.

Elección de corpus

Otro de los posibles campos de logocentrismo es el del corpus elegido para el presente estudio. ¿Cómo elegir un corpus para el estudio de las relaciones entre literatura y fotografía? Dado que no es posible estudiar en un mismo proyecto todas las obras, se hace necesario establecer criterios de selección.

El único criterio que se ha seguido para la selección de obras híbridas de literatura y fotografía es la relación entre ambos medios, que hemos definido dialéctica y no meramente ilustrativa. Esta dialéctica puede darse de diferentes formas, pero debe implicar, ante todo, que no se pueda prescindir de ninguno de los dos componentes y que, si se hace, el resultado sea un producto diferente. En todo caso, la mera ilustración entre palabra e imagen probablemente sea la menos común de las relaciones, mientras que la complejidad puede llevarse a cabo de diversas formas.

El resto de los criterios no son prescriptivos sino descriptivos. La obra de Heartfield, desde el ámbito artístico, está conformada por fotomontajes en que la fotografía se relaciona con la palabra por su contenido, pero materialmente también como signo plástico. En el caso de Brecht, la reapropiación de fotografías anónimas o conocidas proviene del poeta y, en el caso de Sebald, del novelista. Sobre todo, trataremos obras elaboradas por

⁴³ Balagué (2021) se inclina por la utilización de conceptos transdisciplinares, en su caso, de las ciencias de la complejidad (a las que recurriremos en varias ocasiones a lo largo de este trabajo), lo cual entra en conflicto con la inclinación de Bal (2009) por los conceptos que viajan entre disciplinas y se enriquecen en cada paso. Ambas posturas serán de provecho en esta investigación.

novelistas, que se consideran literatura *stricto sensu*, como las narraciones de Sebald, o de Jonathan Safran Foer.

También hay obras de talentos dobles, como Wright Morris, destacado novelista, pero también fotógrafo. Finalmente, hay obras de fotógrafos, como Mathieu Asselin, Adam Broomberg y Oliver Chanarin que, a su vez, no pueden calificarse de literatura. También hay obras creadas conjuntamente por un fotógrafo y un novelista, como en el caso de Jean Mohr y John Berger. Nuestra atención a obras de no ficción nos ayudará a considerar la relación entre fotografía y palabra en contextos literarios.

Conscientemente, este corpus no se ha elaborado a partir de un criterio temporal que reúna obras surgidas durante un período definido por ciertas circunstancias sociohistóricas, lo que permite una mayor coherencia y unidad, pero sobre todo servir como estudio de las prácticas textuales y visuales del momento en que se inscriben. Así ocurre en el estudio de Magilow (2012) del fotoensayo durante la República de Weimar. En nuestro caso, se ha primado una relación formal entre los medios, que permite abarcar más obras, pero presenta riesgos y desventajas, como la artificiosidad y arbitrariedad. Este es también el caso del estudio del fotolibro de Parr y Badger, como señala Magilow (2012), que no atiende a la importancia que las obras tuvieron en su contexto inmediato de producción y circulación y prima la autoría de fotógrafos, dejando fuera obras como *Kriegsfibel*.

Siguiendo el criterio de Parr y Badger, recurrentemente se ha estudiado el fotolibro según tradiciones nacionales. Se trata de la forma de estudio de la Historia de la Literatura y por la Historia del Arte y que, consideramos, no es un criterio adecuado porque excluye fenómenos centrales en muchas obras híbridas, como la traducción y el exilio. Un ejemplo es, de nuevo, el caso de *Kriegsfibel* de Brecht, que cuenta con dos traducciones al italiano y una al inglés, siendo esta última la que *War Primer 2* remedia.

A pesar de no buscar una tipología nacional, nuestro corpus adolece de los problemas eurocéntricos que se le recriminaba a la Literatura comparada y que disciplinas como la Literatura mundial tratan de solventar. De hecho, la atención predominante a las obras intermediales producidas en el ámbito de literaturas y lenguas dominantes ha sido evidenciada por varios estudiosos. Perkowska (2013: 24) señala que el indispensable estudio de Rabb se limita a estudiar las interacciones entre literatura y fotografía en las obras producidas «en el triángulo cultural francés-británico-norteamericano». Como en el caso del canon de Harold Bloom, las obras en español son escasas y reducidas a los casos más conocidos, lo que no hace justicia a «la temprana incorporación de la fotografía en las letras hispanoamericanas» (Perkowska, 2013: 24).

Dos años después del estudio de Perkowska (2013), Alù y Pedri (2015) exploran las relaciones entre literatura y fotografía en Italia, acusando el mismo problema que denunciaba la estudiosa de literatura hispanoamericana –pero, ellos sí, ampliando el triángulo a una especie de cuadrado latinoamericano, inglés, francés y alemán–. Según Alù y Nanci (2015), estas las relaciones en el ámbito italiano han sido subestimadas.

En nuestro estudio, las obras fueron concebidas en una o varias lenguas europeas (alemán, inglés, francés)⁴⁴, pero no hay que olvidar que se trata de productos que no funcionan al margen del circuito globalizado de publicación y que, por tanto, buscan su lugar en el centro –abordaremos la relación entre centro y periferia en el estudio polisistémico de la literatura–. Además, la fotografía como lenguaje también está culturalmente condicionada.

Un ejemplo que muestra la complejidad bajo esta homogeneización es Mathieu Asselin. Asselin (1973) es un fotógrafo con doble nacionalidad, venezolana y francesa, que comienza su carrera en Venezuela y continúa en Estados Unidos. En la obra que estudiamos, *Monsanto*[®], aborda el tema de una corporación americana cuyas decisiones tienen consecuencias a escala global, también en los países del llamado tercer mundo, y que se edita en una edición bilingüe en inglés y francés. ¿Cuál debería ser el criterio para clasificar este fototexto o fotolibro, la lengua de edición, la nacionalidad del autor o el tema tratado?

La fotografía es utilizada en la modernidad para la elaboración de obras híbridas que gestionen la realidad del momento de forma más certera, precisamente porque esa realidad ha dado lugar a estas imágenes y es construida por estas. En nuestro mundo globalizado, los fototextos deben estudiarse como fenómenos igualmente globalizados. Así, veremos que el ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001 al World Trade Center de Nueva York se convierte, como eco de la Segunda Guerra Mundial, pero de forma amplificada, en un acontecimiento vertebrador de la experiencia contemporánea, también en multitud de fototextos.

Por otro lado, puede resultar problemática la mezcla de obras elaboradas con fotografía analógica y obras con fotografía digital, pero es precisamente esta mezcla la que nos permite abordar el problema desde el punto de vista práctico de la existencia como medio de la fotografía, que es utilizada para designar un conjunto de prácticas diversas.

⁴⁴ ¿Es posible un canon verdaderamente no eurocéntrico en un mundo en que, como señala Haarmann (1991: 19), solo el 13 % de las lenguas vivas del mundo tienen escritura y donde los hablantes de solamente seis lenguas –de los varios miles existentes– constituyen la mitad de la población?

Un ejemplo claro de esta relación es *War Primer 2*, que remedia en el siglo XXI las fotografías analógicas de *Kriegsfibel* de Brecht. Más que delimitar imágenes analógicas o digitales, las obras como el fotolibro de Chanarin y Broomberg muestran que las creaciones más recientes son encrucijadas de remediación y que lo analógico en la era digital no es solamente analógico.

En definitiva, la naturaleza teórica de esta investigación requiere de una atención amplia a diversas obras que no estén restringidas por criterios ajenos a esa teoría –lengua, nacionalidad, cronología, etc.– y que sirvan para hacer valer las cuestiones teóricas planteadas.

TAXONOMÍA Y GÉNEROS

Después del metodológico, el segundo problema que Kibédi Varga (2000) señala en el estudio de las relaciones entre palabra e imagen es taxonómico, es decir, cómo clasificar los objetos híbridos y la posibilidad de que conformen géneros diferentes. La taxonomía que presenta Kibédi Varga (2000) clasifica objetos y relaciones que se limitan al sentido de la vista, esto es, que solo atiende al lenguaje escrito, lo que desde nuestro punto de vista no se debe tanto a su consideración sobre una jerarquía de sentidos, sino a que, como indica Galí (1999: 36) «la relación palabra-oralidad-oído se contrapone a palabra-escritura-vista».

En un primer momento, puede diferenciarse el nivel de los *objetos*, es decir, «artefactos visuales y verbales», del nivel de los *comentarios* –o metanivel– sobre esos artefactos (Kibédi Varga, 2000: 112). En cuanto a los *objetos*, la primera distinción es temporal y se da, en la percepción, entre la aparición de palabra e imagen de forma (1) *simultánea*, como en el caso del emblema y los cómics, o de forma (2) *consecutiva*, como en la écfrasis, puesto que necesariamente solo se debe percibir a un tiempo el texto o la imagen. Ocurre así porque «Desde el punto de vista de la producción, la imagen y el texto siempre aparecen consecutivamente en la medida en que se originan en distintos artistas» (Kibédi Varga, 2000: 114). Solamente se puede hablar de simultaneidad estricta en el caso de la caligrafía y la poesía visual, como hemos visto.

En el caso de la aparición simultánea, obedeciendo a un criterio de cantidad, es posible que se trate de (3) un objeto *singular*, como un emblema, o (4) de varios objetos en *serie*, como cómics o cristalerías de iglesias. La cuestión, como señala, es la definición

de serie, que en muchos casos es contextual. Por ejemplo, los emblemas se editan en libros que implican una lectura conjunta, de la misma forma que los objetos individuales pueden extraerse de las series. Asimismo, los objetos en serie pueden percibirse como (5) *fijos* –cómicos– o como (6) *móviles* –películas–. Por otra parte, el conocimiento más profundo que un espectador tenga de una imagen «puede destruir la unidad temporal de un cuadro e introducir una secuencia narrativa dentro de él» (Kibédi Varga, 2000: 115). Nos interesa esta idea y profundizaremos a lo largo de este trabajo en la importancia del espectador para dar sentido a las fotografías.

La seriación, como ocurre en el caso del espacio del museo, implica una lectura narrativa. Es lo que señala Barthes (1966: 10) en su análisis estructural del relato como fundamento de la narración: la confusión entre consecución y consecuencia. Así ocurre también en la seriación de imágenes: «tenemos tendencia a aceptar la falacia del *post hoc ergo propter hoc* y a establecer un orden cronológico, y por lo tanto narrativo» (Kibédi Varga, 2000: 116), lo cual tiene, como veremos, razones cognitivas.

La siguiente clasificación se refiere a la forma, que Kibédi Varga estudia desde la gramática. En primer lugar, estaría la morfología, donde se dan dos alternativas: (7) *identidad* cuando hay fusión entre palabra e imagen y (8) *separación* cuando se pueden diferenciar ambas partes. Como formas de identidad, están la caligrafía, que es «el ejemplo más puro y radical de la fusión entre palabra e imagen ya que en ella no podemos decidir si la letra se convierte en imagen o la imagen en letra» (Kibédi Varga, 2000: 117), y la poesía visual. Si recordamos la clasificación propuesta por Aullón de Haro (2016) para el libro ilustrado, la identidad se corresponde con el subgrupo (B2) síntesis, mientras que la separación lo hace con el resto de posibilidades de yuxtaposición, en las que puede entenderse el libro ilustrado.

La síntesis o identidad puede interpretarse de varias formas a nivel perceptivo. Según Kibédi Varga (2000: 119), «Cuanto más intensamente se unen palabra e imagen, tanto más complicado se torna percibirlas o leerlas» y, de hecho, cuando la unión es total se percibe «de dos maneras diferentes al mismo tiempo». En el capítulo III, trataremos las cuestiones perceptivas y abandonaremos la noción de *dificultad* por la de *familiaridad*: es el conocimiento previo del receptor y el contexto el que facilita o dificulta la percepción.

Un ejemplo de esta fusión es la que se da en los en algunas prácticas caligráficas árabes. La Alhambra presenta sus muros decorados y adoctrinados con poemas e inscripciones que atienden a la elaboración caligráfica de las mismas, en estilo cúfico o cursivo.

Destacan los caligramas arquitectónicos, esto es, «caligrafías árabes con formas arquitectónicas esquemáticas, en las que las letras se transfiguran en columnillas y arquillos aislados (lisos o lobulados) o formando arquerías bidimensionales más o menos complejas» (Puerta Vílchez, 2015: 99). En esta práctica, las formas esquematizadas de motivos vegetales convergen con las de la escritura igualmente estilizadas, haciendo de la constricción del marco arquitectónico un condicionamiento estético más, en lo que es la huida de la representación humana y animal, prohibida por el Corán.

Si se conoce la lengua árabe, es posible leer las inscripciones *a la vez* que se aprecia su configuración artística o vegetal, puesto que se trata de dimensiones distintas, una lingüística y otra pictórica. Esta percepción simultánea no es posible, sin embargo, en el tipo de imágenes cuya ambigüedad genera varias posibles interpretaciones según se perciban de una forma u otra, fenómeno que se conoce como multiestabilidad o percepción multiestable:

Multistable perception occurs when sensory information is ambiguous and consistent with two or more mutually exclusive interpretations. When no additional cues are available that allow perceptual synthesis to converge on one unique interpretation, perception alternates spontaneously every few seconds between two ('bistable') or more ('multistable') interpretations of the same sensory input (Sterzer, 2009: 310).

Se trata de conocidos dibujos como el *Cubo de cuello* (*Necker cube*), el *Pato-conejo* (*Duck-Rabbit*) o *Mi esposa y mi suegra* (*My Wife or My Mother-in-Law*) que Mitchell (1995) clasifica como un tipo de metaimágenes (*metapictures*), es decir, imágenes que tematizan, señalan o tratan de su condición de imágenes⁴⁵. Así, estas imágenes multiestables se valen de una autorreferencia contextual para reflexionar acerca de la representación visual (Mitchell, 1995: 56). En este caso, tenemos dos o más posibles dimensiones pictóricas que se excluyen.

Volviendo a la posibilidad de *identidad* de palabra e imagen, Kibédi Varga (2000: 120) señala que aumenta su complejidad cuando, como ocurre en algunos casos de poesía visual moderna, los poemas «se niegan a ser leídos». Se trata del tipo de poemas señalados por Bradford (2011: 2) como *textos puramente gráficos* que no permiten una relación unívoca con el lenguaje. Kibédi Varga (2000) lo ejemplifica con la obra de Pierre Garnier,

⁴⁵ «Any picture that is used to reflect on the nature of pictures is a metapicture» (Mitchell, 1995: 57).

pero también ocurre con la disposición de las letras y los signos ortográficos por parte de e. e. cummings.

Parece que los casos de identidad solo se dan entre escritura –elaborada a mano o impresa– y pintura. Es posible que la práctica de edición digital de fotografía permita la fusión entre la escritura y este tipo de imagen técnica, como en el caso de algunas obras de Chema Madoz.

Cuando es posible la separación entre palabra e imagen, la relación se da de forma espacialmente gradual como (8) *coexistencia* en un mismo espacio, por ejemplo, un cartel; (9) *interreferencia*, cuando hay separación, pero conviven en la misma página, como emblemas, texto e ilustración, o cuadro y título; y (10) *correferencia*, cuando no comparten espacio en la página, pero tienen como referente el mismo acontecimiento, por ejemplo, un hecho importante o un mismo producto. En este último caso, «la relación verbal-visual entre sus obras existe sólo en la mente del lector-espectador» (Kibédi Varga, 2000: 123).

La mayor o menor cercanía de palabra e imagen se utiliza como termómetro de la ontología intermedial de la obra híbrida; esto es, si no es posible la separación, la obra se considera un producto distinto de los medios o artes que le dan origen, como ocurre con el cómic o la ópera. Esto resulta claro en el caso de la *coexistencia*, donde palabra e imagen conviven en un espacio que forma una unidad capaz de ser aprehendida con la mirada o donde se entremezclan ambos signos. Sin embargo, la *interreferencia* peca de lo que podríamos llamar *librocentrismo*, puesto que presenta como unidad de medida la página impresa y el libro: ¿cómo medir ese espacio en un museo, por ejemplo? Asimismo, la *correferencia* implica un salto cualitativo desde lo que el espectador/lector percibe a lo que el espectador/lector *sabe*.

Después de la morfología, la sintaxis se encarga «de la naturaleza de las relaciones entre lo verbal y lo visual», es decir, la relación de coordinación o jerarquía entre ambos signos (Kibédi Varga, 2000: 123). Para Kibédi Varga (2000: 116), las palabras sirven para restringir la ambigüedad de las imágenes, por tanto, para aclararlas y volver su significado «inequívoco». Siempre hay subordinación de la imagen a la palabra excepto cuando la primera puede ser identificada sin necesidad de lenguaje porque es lo suficientemente conocida, o en ciertos experimentos de arte moderno en que los títulos de las obras intencionalmente son incapaces de desambiguar su sentido (Kibédi Varga, 2000: 123).

Como veremos, esta es la característica semántica de las imágenes constantemente afirmada: su ambigüedad e indeterminación, lo que se incrementa con la fotografía. Se trata de algo que ya señalamos con la imagen de *Nadja* de Bretón y que Benjamin rápidamente detecta: la proliferación de imágenes en los periódicos y revistas lo hace acompañándolas con sus correspondientes pies de foto. Volveremos sobre esta cuestión: basta señalar por ahora que la determinación lingüística no implica verdad referencial sino correspondencia semiótica.

De vuelta a las relaciones (2) *consecutivas*, la jerarquía se resuelve a favor de la parte que aparece en segundo lugar, dado que restringe semánticamente la parte previa. Se dan dos posibilidades: (11) la *ilustración*, tanto dentro del libro ilustrado como fuera, cuando la palabra se produce en primer lugar; y (12) la *écfrasis* cuando la imagen aparece antes que el texto escrito⁴⁶. Recordamos en este punto la vinculación que hacía Aullón de Haro (2016) entre libro ilustrado y écfrasis, que en ciertas obras sería difícil de diferenciar. Además, quedan unificadas por su naturaleza interpretativa —lo que llamaremos interpretantes—: «El intérprete nunca es un traductor exacto; selecciona y juzga» (Kibédi Varga, 2000: 126). Así, se pueden estudiar tanto las interpretaciones verbales de una obra visual como las interpretaciones visuales de una obra verbal.

Finalmente, en el nivel de las *metarrelaciones* se dan las relaciones entre comentarios sobre imágenes y textos, así como la metodología que fundamenta los comentarios; por ejemplo, estudiar los paralelismos y las divergencias «entre los métodos de comentar visual y verbalmente» (Kibédi Varga, 2000: 131). Un estudio como este tendrá, inevitablemente, un carácter metarrelacional.

LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y FOTOGRAFÍA

Como indica Rabb (1995), cuando la fotografía apareció no se consideraba arte hermana de la literatura, como lo había sido la pintura, porque era una práctica mucho más antigua con la que parecía tener poco en común. Podemos decir que, mientras que la pintura es arte hermana de la literatura, la fotografía es un *medio* hermano de la palabra.

⁴⁶ Kibédi Varga (2000: 125) diferencia en este punto entre écfrasis y *Bildgericht*: «*Bildgericht* se refiere más específicamente a poemas inspirados en un cuadro o un pintor; puede verse como una variación verbal libre, mientras que la écfrasis originalmente se aplicaba a una descripción exacta que pretendía, hasta cierto punto, evocar y sustituir el cuadro mismo».

Después de un primer siglo de relaciones desiguales en que la fotografía se tenía por procedimiento mecánico fuera de la alta cultura, heterogénea respecto a la literatura (Mira Pastor, 2012: 412), las relaciones se vuelven más fructíferas durante el segundo siglo de existencia, a partir de 1939, por la generalización de los medios visuales, por el uso de la palabra por parte de los fotógrafos y por el interés que surge en la crítica cultural hacia la fotografía (Rabb, 1995).

Los primeros estudios sobre sobre la materia aparecen de forma tardía, en las décadas de 1970 y 1980, y en ellos se indican los numerosos modos en que pueden darse las relaciones entre literatura y fotografía, en algunos casos calcando la relación entre literatura y pintura. En España, un texto clave es la traducción del temprano estudio del alemán Koppen (1990), en el que subyacen tanto prejuicios sobre la relación entre ambos medios como fructíferas líneas de estudio.

Varios estudios dan una visión abarcadora de cómo se han estudiado estas relaciones (Mira Pastor, 2012; Parkowska, 2013; Alù y Pedri, 2015). En España, son varias las publicaciones que se han venido encargando de este campo de estudio desde, al menos, los últimos quince años. En primer lugar, destaca la publicación colectiva editada por Fernando Scianna y Antonio Ansón en 2009 *Las palabras y las fotos: literatura y fotografía*, en formato bilingüe, que recoge las aportaciones dentro del marco Encuentros PHE09, en el festival PHotoEspaña, «en el que se analiza el papel de la fotografía en el arte del futuro» (en Scianna y Ansón, 2009). En este volumen se recogen textos de estudiosos clave nacionales e internacionales: Ansón, Rabb o Baetens.

Mira Pastor, desde el Departamento de Comunicación y Psicología Social de la Universidad de Alicante ha publicado varios trabajos sobre la fotografía, entre los que destaca su recorrido de las formas en que la literatura y la fotografía se han relacionado, dentro de una obra que presenta metodologías de literatura comparada (Mira Pastor, 2012).

Dentro del ámbito literario, destaca Antonio Ansón, desde el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Zaragoza, que ha publicado varios trabajos sobre las relaciones entre literatura y fotografía en la literatura en español (Ansón, 2006; 2010a; 2010b; 2018). Más recientemente, en 2018 la revista *Ínsula* tituló un monográfico «Literatura y fotografía», coordinado por Juan Miguel Sánchez Vigil, donde colaboran entre otros Antonio Ansón (2018).

En todo caso, el interés por este campo de investigación no solo se deduce de los trabajos que abordan directamente las relaciones entre literatura y fotografía, sino en

aquellas investigaciones enmarcadas en los estudios de intermedialidad y transmedialidad, como los proyectos de investigación Nar-Trans «Narrativas transmediales: nuevos modos de ficción audiovisual, comunicación informativa y performance en la era digital» (2014-2017) y Nar-Trans2 «Transmedialización y crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias» (2018-2020), dirigidos por Domingo Sánchez-Mesa Martínez (IP1) y por Jordi Alberich Pascual (IP2); y «Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas, literatura, audiovisual, artes plásticas», dirigido por Fernando González García (IP1) y Víctor del Río García (IP2).

Escritores y fotografía

Entre las posibles relaciones entre literatura y fotografía, Koppen (1990) señala las reacciones de los escritores a la fotografía y su influencia en la nueva imagen técnica. Rabb (1995) indica que los literatos recibieron con agrado el daguerrotipo y el calotipo, «Less threatened than painters by the new child of science» (Rab, 1995: xxxv), por ejemplo, Edgar Allan Poe, Walt Whitman y John Ruskin. Del daguerrotipo se valoró especialmente su capacidad para representar paisajes, objetos y personas de forma detallada (Rabb, 1995). Con su reacción adversa, uno de los mejores ejemplos, que ya hemos señalado, es el de Baudelaire en su texto de 1859, precisamente porque considera amenazado el arte.

Diametralmente contraria es la opinión de Edgar Allan Poe, casi veinte años antes en América, quien dedica un texto al daguerrotipo en el periódico *Alexander's Weekly Messenger*. Poe (1840) afirma que el nuevo invento indudablemente es «the most important, and perhaps the most extraordinary triumph of modern science» y lo presenta detalladamente: indica cómo debe pronunciarse, señala su genealogía en la cámara oscura, explica cómo funciona y, finalmente, se muestra favorable con relación a sus beneficios para el arte, subrayando su nivel de precisión –el daguerrotipo «is infinitely more accurate in its representation than any painting by human hands» (Poe, 1840)–.

Brunet (2009: 60) indica que «the discovery of photography by writers of literature, [...] has been tremendously influential in the legitimization of photography», y enumera tres fases clave «in the history of literary discoveries of photography». La primera ocurre en torno a 1900, cuando la fotografía surge como tópico de la ficción (Brunet, 2009: 77). El segundo momento se da en torno a la década de 1930, con las vanguardias históricas, en que se reevalúa la invención de la fotografía y se la sitúa en el contexto de las luchas sociales y políticas desde el estudio literario: «By 1940, literary culture had become the

privileged source for investigating photography's (and cinema's) now largely acknowledged macro-historical impact» (Brunet, 2009: 83). Así también lo señalan para el caso de Italia Alù y Pedri (2015: 11). El tercer momento se da a partir de la década de 1960, con los experimentos fotoliterarios y conceptuales: la fotografía se normaliza como tema, se componen historias como écfrasis, a la vez que la semiótica se hace cargo de analizar lo icónico. De nuevo, Alù y Pedri (2015: 11) señalan la misma explosión intermedial de «literary, photographic, photo-literary, and conceptual experiments» en Italia.

Después del entusiasmo o terror iniciales, para Koppen (1990), la teorización por parte de escritores no tiene gran peso en los últimos años, con la excepción de Susan Sontag y Roland Barthes. Sin embargo, la influencia de la fotografía en la producción literaria de muchos escritores sí es notable, como los casos de André Breton, Michel Tournier, Julio Cortázar, Fernando Arrabal, Rolf Dieter Brinkmann, etc., relación que tiene un punto de inflexión en las vanguardias. En algunos casos, las fotografías inspiraron los dibujos que ilustraban las obras (Alù y Pedri, 2015: 9).

Una de las posibilidades de estas relaciones es la forma en que los escritores, de modo instrumental, utilizan la fotografía para configurar su propia imagen. Un ejemplo que Perkowska (2013: 20) señala es el de José Martí, «quien recurrió con conciencia al nuevo medio para crear una iconografía que promovía la imagen del autor cubano como revolucionario».

Otra posible relación es el estudio de la fotografía como parte de la gran cantidad de temas literarios desde la segunda mitad del siglo XIX. Según Wilsher (1978: 233), la novedad de la fotografía hizo que se incluyera en historias menores de forma secundaria como «an amusing novelty, a decorative detail, not a major theme»; en un primer momento, solo aparecían de forma ocasional fotografías o fotógrafos en las ficciones (Mira Pastor, 2012: 416).

Koppen (1990: 49) señalaba que, si bien se han hecho objeciones al tratamiento temático en la comparación entre las artes, en el caso de la fotografía, precisamente por su novedad, «el rastreo y registro de los textos literarios que tratan de la fotografía constituye un trabajo previo o preparatorio que ha de ser realizado imprescindiblemente» como base para otro tipo de investigaciones. Para Koppen, la potencialidad poética de la fotografía tiene tres aspectos principales: la magia, el erotismo y la comicidad. Asimismo, el fotógrafo también forma parte de los temas asociados que la literatura puede representar.

Después de indicar algunos casos de daguerrotipo y fotografía como tema literario—*Shirley* de Charlotte Brontë, *Anna Karenina* de Tolstoi—, Wilsher (1978) afirma que, después del asombro inicial, los escritores dieron poco espacio al nuevo invento en sus argumentos, con algunas excepciones. De forma interesante indica, también, que su primera alianza con la ciencia facilitó que en la ciencia ficción apareciera la fotografía de forma más natural.

Por su parte, Perkowska (2013: 21) enumera una larga lista de autores que retrataron al fotógrafo como personaje de sus obras, figura con la que encarnan algunos de los temas más relevantes: «la evolución social de la fotografía y de los fotógrafos, el progreso tecnológico, las obsesiones que provoca la fotografía y la relación entre fotografía y poder».

En español, destaca el cuento de Julio Cortázar «Las babas del diablo», la obra que más atención crítica ha recibido por su tratamiento de la fotografía.

Talentos dobles y colaboraciones entre escritores y fotógrafos

Como también señala Kibédi Varga (2000) en su taxonomía, una vía de relación es la de los talentos dobles, es decir, escritores que también son fotógrafos o fotógrafos que también son escritores. Koppen (1999: 53) solo muestra interés por aquellos escritores cuya obra fotográfica es artísticamente relevante por sí misma «o cuando existen otras relaciones evidentes entre su obra literaria y su obra fotográfica». Esta segunda alternativa resulta más coherente desde el punto de vista literario, ya que las relaciones pueden tener diversas motivaciones.

Koppen (1990) destaca el caso de Maxime Du Camp —para Koppen es el único caso de autor con reconocimiento tanto en las letras como en la fotografía—, considerado mejor fotógrafo que escritor, así como Emile Zola y Lewis Carroll. De hecho, una de las primeras obras híbridas es el manuscrito original de *Alice in Wonderland*, calificado de libro ilustrado por Aullón de Haro (2016), que cuenta con una fotografía de Alice Liddell, la niña que le sirvió de modelo. En nuestro trabajo, el talento doble más destacado es Wright Morris, novelista y fotógrafo que, sin embargo, tuvo dificultades a la hora de llevar a cabo sus proyectos fototextuales.

Koppen (1990) no encuentra ningún caso de fotógrafos famosos que hayan ejercido la literatura, lo cual resulta simplificador, al juzgar la obra solo por su repercusión. ¿Tiene sentido preguntarse si Morris era más fotógrafo que escritor o más escritor que fotógrafo cuando su producción en ambos campos es igualmente sobresaliente? Si a lo largo de este

trabajo abogamos por el estudio conjunto de medios y artes, con más razón debe hacerse cuando se trata de expresiones de una misma subjetividad.

En el ámbito hispánico destaca la obra fotográfica del mexicano Juan Rulfo por su calidad y relación con su producción literaria. Rulfo publica fotografías desde 1949 en la revista *América* y a partir de la década de 1980 proliferan las exposiciones y reconocimientos. Ambas facetas han sido estudiadas en publicaciones como la de Jiménez y Zepeda Patterson (2016), que dedica una sección a la fotografía, y González Boixo (2018), para quien la producción fotográfica de Rulfo debe considerarse de la misma forma que la literaria, no por ser su complemento, sino porque en ambas se da un ambiente análogo de mexicanidad⁴⁷.

Así, Ansón (2010b) analiza el caso de escritores como Juan Rulfo, Antonio Bioy Casares, Julio Cortázar, Horacio Quiroga, Silvina Ocampo y Fernando Vallejo e indica que gracias a la fotografía «Tiene lugar una transformación radical de la mirada incidiendo en la ambigüedad de una imagen real cargada de artificio» (Ansón, 2010b: 278). Es necesario diferenciar, como hace Ansón (2006) los talentos múltiples de las colaboraciones entre literatos y fotógrafos, como será el caso de John Berger y Jean Mohr.

Influencia estilística

Una posible aproximación entre fotografía y literatura es la mutua influencia estilística entre estilos literarios y fotográficos, que responde, en sentido amplio y diacrónico, al concepto de remediación y que, al analizar obras concretas⁴⁸, se inscribe en lo que Rajewsky (2005) llama referencias intermediales. En este ámbito se incluyen las écfrasis, lo que Koppen (1990: 62) describe como «breves descripciones de fotografías».

Koppen (1990) señala esta aproximación, el estudio de técnicas o características fotográficas en obras literarias, como prometedora: el *collage*, el enfoque o profundidad de campo y la división en partes nítidas y borrosas. Sin embargo, es necesario ser cauteloso en la búsqueda de causalidades cuando podría tratarse de correlaciones, «costumbres de percepción y visión» (Koppen, 1990: 64) que no se reducen a acciones conscientes por parte de los literatos. Koppen (1990: 64), siguiendo a Ursula Peters, afirma:

⁴⁷ Sobre los talentos dobles, v. Cometa (2016) y Rizzarelli (2016).

⁴⁸ Es posible analizar la hibridación de técnicas en obras concretas, como ocurre en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (Yoon, 2005).

la percepción del mundo en torno, característica del realismo en las artes plásticas, no está vinculada a una forma artística única, sino que es el resultado de una corriente histórica que llevó, por una parte, al realismo en la pintura [...] y por otra a la invención de la fotografía y también [...] al desarrollo del realismo en la literatura.

Esta es la postura de Galassi (1981) al considerar la fotografía resultado de la visualidad dominante en occidente. Alù y Pedri (2015: 5) se remontan al Renacimiento, desde el que «Italian art and culture (in its broadest sense) have expressed a sociopolitically conscious desire to visually assert perceptions, beliefs, and events as a means to ensure their survival».

Por el contrario, para Mira Pastor (2012: 412) la fotografía «ha influido radicalmente en nuestro modo de percibir la realidad», y así lo subraya Perkowska (2013: 22), al indicar que «la fotografía determina una nueva manera de mirar –la mirada fotográfica– que a su vez «contribuye a definir las convenciones de la representación realista» (también en Alù y Pedri, 2015: 4). Esto también quiere decir que la fotografía supone un cambio en la forma y en las políticas de visión y visibilización.

Tanto literatura como fotografía en ocasiones respondieron juntas a los cambios que se producían, «often coming together to produce new forms of communication and representation that were more in line with the advances of the new technological revolution» (Alù y Pedri, 2015: 10). Siguiendo a Mitchell, Alù y Pedri (2015: 15) afirman que «there is no definite boundary dividing literature and photography», algo que no solo subraya la hibridación esencial de todos los medios (como analizaremos en el siguiente capítulo), sino la vinculación históricosocial de las prácticas culturales que comparten un tiempo histórico. Las imágenes fotográficas están en contacto con unos textos literarios que han sido remediados por las prácticas fotográficas y que no solo pertenecen a la continuidad diacrónica de los textos literarios, sino también a la diversidad sincrónica de prácticas culturales, con las que conforma una unidad textual mayor.

Wilsher (1978: 225) muestra el cambio que supuso al hacer visible «worlds undetectable by the naked eye». Desde el punto de vista de la teoría literaria, en concreto de la narratología, interesa la influencia de la fotografía en la concepción del punto de vista, expresión con que titulaba Nicephore Niepce sus primeras imágenes: «junto a su dimensión objetiva, científica, de fidelidad con lo real, convive desde su origen esta otra vertiente que incide sobre su carácter parcial, subjetivo, personal de la imagen» (Ansón, 2006: 133).

Por su parte, Bal (2009) traza el itinerario interdisciplinar de focalización como un concepto viajero entre los estudios literarios y visuales, y del que se ha encargado en su faceta de narratóloga para sustituir lo que se conocía como perspectiva o punto de vista. Para Bal (2009: 55), en la línea de Peirce que veremos, «la visión implica tanto mirar como interpretar». Bal traza su recorrido y transformación por el campo visual, la narratología y finalmente el análisis de imágenes visuales, punto en que:

ha recibido un significado que no coincide ni con su antiguo significado visual –enfocar con una lente– ni con su nuevo significado narratológico –la amalgama de percepción e interpretación que guía la atención a través de la narrativa–. Ahora ya no sirve para indicar una localización de la mirada en el plano pictórico, ni para indicar el sujeto de ésta [...] En lugar de ello, [...] El verdadero objeto de análisis es la tensión entre el movimiento del focalizador y estas limitaciones (Bal, 2009: 57:58).

Se trata de un ejemplo de cómo ambos medios se enriquecen mutuamente generando conceptos útiles para el análisis de sus objetos.

Resulta interesante la analogía que hace Cortázar (1993) entre cuento y fotografía en su teoría sobre el cuento. El cuento literario o moderno tiene sus raíces en el cuento de tradición oral (lo que Propp [1987 (1928): 116] llama cuento mítico), pero sufre varias transformaciones según las mixtificaciones que señalan Beltrán Almería y Garrido Gallardo (2015). Según indica, en el siglo XIX el cuento resurge como resultado de la mixtificación moderna en tanto que género culto, lo que implica una búsqueda de identidad frente a la novela, lo que explica la apología que Poe, uno de sus mejores cultivadores, hace del cuento (Beltrán Almería y Garrido Gallardo, 2015).

En este panorama, ya en el siglo XX, Cortázar presenta una de las teorías del cuento más interesantes⁴⁹. Frente a su comparación con la novela, el autor argentino indica que ambos géneros pueden entenderse análogamente con el cine y la fotografía. El cuento, como la fotografía, debe adaptarse a mayores limitaciones, que en el caso de esta última se deben al reducido campo de visión de la cámara; los fotógrafos, entonces, recortan «un fragmento de la realidad», usando los límites «de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión

⁴⁹ «La clave tanto de la propuesta de Cortázar como antes de la (sic.) Poe es que presentan una visión nueva del cuento, que es nueva porque es crítica con un estado de opinión anterior» (Beltrán Almería y Garrido Domínguez, 2015: 85-86).

dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara» (Cortázar, 1993: 384).

La comparación enlaza con algo que Lessing ya había detectado en las imágenes plásticas y que se ve potenciado en la fotografía: el momento fecundante que supone una imagen significativa y que abre la posibilidad de toda una narración potencial detrás. Según Cortázar (1993: 385), el fotógrafo y el cuentista parten de una imagen o acontecimiento que actúan como entrada «hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento». En cierta medida, Kibédi Varga (2000) también señala esta característica en la imagen singular cuando indica que, frente al conjunto en serie, es más persuasiva, como Cortázar (1993: 384) cuando subraya la forma en que cuento o fotografía actúan en el lector o espectador.

Así llega Cortázar (1993: 390) a su caracterización del cuento con el concepto de «intensidad [que] en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige», y que recuerda a la esencialidad de la fotografía congelada frente a la sucesión de fotogramas en el cine⁵⁰. En definitiva, la comparación entre fotografía y cuento resulta fructífera para comprender el cuento moderno porque la hibridación de la que resulta este género literario también se ha producido con la propia fotografía: esta se compara con una literatura que ella misma ha conformado y sin la que no se puede entender.

Recordemos, además, la relación de la fotografía con la miniatura metropolitana como forma cuentística moderna, género liminal con el del poema en prosa, en cuyo nacimiento Ansón (2006) destaca la importancia de la fotografía. La poesía pasa a encargarse de lo banal y prosaico, de la misma forma que la fotografía tiene como objeto predilecto la intrascendencia de la vida cotidiana en la ciudad, donde la vida privada pasa circular en el ámbito público gracias a la fotografía.

Pero antes de hacerse pública a los niveles digitales de la actualidad, la fotografía encuentra su lugar en el álbum familiar. En las relaciones genérica y formal entre literatura y fotografía destaca el caso del álbum fotográfico. Según Ansón (2006),

El álbum fotográfico, desde un punto de vista formal, con su organización de espacio, secuencias y fragmentos que van sucediéndose en desorden, por impulsos, ejercerá

⁵⁰ El segundo concepto de Cortázar para describir ciertos tipos de cuentos es la «tensión», definida como «una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera» (Cortázar, 1993: 391).

igualmente una importante influencia en la concepción de ciertas novelas estructuradas a modo de rompecabezas que engarzan sus piezas en una sucesión aparentemente lineal, aunque discontinua por su valor temporal (Ansón, 2006: 133).

Y recoge el caso de *L'Amant* de Marguerite Duras, inicialmente pensado como comentarios a un álbum de fotografías, pero que se editó sin las imágenes «para ofrecer al lector una apreciación estrictamente verbal» (2006: 133). El álbum es la prueba de que el libro se concibió como el lugar natural de la fotografía desde sus inicios, conformando una narrativa cronológica análoga a la propia de muchas narraciones que, no en vano, pueden pivotar en torno a la historia de una vida, una familia o una genealogía. La concepción conjunta resulta un paso lógico que se verá en algunas obras analizadas. Como se indica en la descripción de la exposición *Album Beauty* (2013) a cargo de Erik Kessels en Les Rencontres d'Arles, «Photo albums were once a repository for family history, often representing a manufactured family as edited for display» (*Erik Kessels. Album Beauty*, 2013) que parecen estar en extinción en la era digital.

Ansón (2006) destaca, asimismo, la importancia de la fotografía en la creación de la imagen poética y señala la definición de Lautréamont de la belleza como «el encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones», que da título a la fotografía de Man Ray (1933), como el momento en que, según la poesía se divide en dos tendencias: la poesía de tropos y la poesía de imágenes (Ansón: 2006: 137). Entonces, «la imagen literaria renuncia al vínculo construyendo su significado sobre la descarga que de ese encuentro, deliberado o fortuito, entre dos elementos dispares tiene lugar» (Ansón, 2006: 137). En la base de esta concepción poética está el *collage* y el montaje, el «ensamblaje de elemento heterogéneos» (Ansón, 2006: 138).

Obras híbridas

El objeto de estudio de este trabajo es una relación específica, aquella que Koppen (1990) llama «acción combinada de foto y texto», que analizaremos como objetos intermediales o combinaciones mediales según Rajewsky (2005). Koppen (1990) señala que esta combinación, fuera del objeto artístico o literario, forma parte de la vida diaria de las personas, por lo que apenas es percibida como tal; se trata de combinaciones en el ámbito de la prensa, la propaganda, el reportaje, los documentales, así como la novela fotográfica, esto

es, las prácticas que están en efervescencia cuando Benjamin (2003a) [1936] reflexiona sobre la reproducibilidad de la fotografía.

Sin embargo, la posibilidad de hibridación apunta a diferentes cualidades de la misma. Según Brunet (2009: 114), «perhaps the main achievement of the contemporary period is the *successful* hybridization of the two mediums» (la cursiva es mía, A. L.M.). Así, nuestra investigación se centrará en analizar la naturaleza de esa relación exitosa entre medios, en lo que será central el rol de la ficción.

«¿[E]s posible también una tal cooperación entre palabra e imagen en los textos literarios en sentido estricto?», se pregunta Koppen (1990: 58). En el inicio del estudio de la relación entre literatura y fotografía, Koppen asume que la fotografía no es, como el texto literario, de naturaleza ficticia debido a su condición de índice en virtud de su carácter de imagen técnica, lo que a su parecer explica la poca abundancia de obras híbridas. Para Koppen (1990), la ilustración de obras de ficción —el libro ilustrado que estudia Aullón de Haro (2016)— con fotografías resulta forzada y poco seria.

Parte de esta investigación se dedicará a abordar la ficcionalización de la fotografía, no solo como una posibilidad dentro del marco de ciertas obras literarias, sino como resultado del mismo mecanismo que permite su interpretación desde el punto de vista semiótico y cognitivo. En términos peirceanos, la ficcionalización de la fotografía resulta cuando, *de forma consciente*, esta produce interpretantes que no informan, de acuerdo a la realidad objetiva, de su referente. Nos detendremos en la dimensión ficticia de la fotografía especialmente en el capítulo IV.

Por otra parte, la escasez de obras híbridas debe entenderse atendiendo a las dificultades de edición de las mismas y de forma relativa —¿cuántas son *pocas* obras para una práctica en emergencia?, ¿por qué no cuenta la abundante producción de fotonovela?, ¿qué ocurre con los casos en que, como *L'Amant* de Duras, se han eliminado las fotografías por decisión editorial? —. En realidad, los libros han sido un espacio propio de la fotografía desde el inicio de esta, siguiendo la estela de otras formas de reproducción de imágenes, como el grabado y la litografía. Así, William Henry Fox Talbot, uno de los padres de la fotografía, edita *The Pencil of Nature* en 1844, obra en la que presenta imágenes tomadas de diferentes objetos y paisajes, que acompaña con un comentario escrito.

Asimismo, para Brunet (2009) el fotolibro de Talbot le sirve para consolidar su figura de autor:

Talbot inscribed a copy of the book with the annotation ‘words of light’, a biblical echo that defined the natural pencil as a dialogic tool, a bipolar medium in which nature served as a field of projection for the self – and therefore allied photography with the (Romantic) project of literature, more crucially than it placed it under the aegis of painting or, for that matter, in the merely functional framework of publishing (Brunet, 2009: 40).

Desde el siglo XIX destacan varios textos de ficción en que se incluyen fotografías, especialmente la edición de *The Idylls of the King* con fotografías de Julia Margaret Cameron y *Bruges la morte* (1893) de Georges Rodenbach. El número de las obras aumenta exponencialmente en el siglo XX, especialmente con las vanguardias, cuando destacan *Nadja* (1923) de Breton y *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) de Kurt Tucholsky y John Heartfield⁵¹.

Para Koppen (1990: 59), las obras exitosas eran «ejemplos aislados», para los que no debería hablarse de ilustración sino de «coordinación artística consciente entre ambos medios de expresión» de la que resulta una «tensión estética». Estamos de acuerdo en que la relación entre texto escrito e imagen fotográfica puede ser meramente ilustrativa o problematizar su propia capacidad mimética para con el mundo o sus posibilidades efrásticas mutuas. Por ello, nuestra hipótesis en esta investigación es que la relación entre literatura y fotografía, en las obras híbridas cuyos medios constitutivos se relacionan dialéctica y críticamente, configura un lugar adecuado para dejar al descubierto la ilusión de transparencia impuesta por la ideología realista que condiciona la descodificación de la fotografía.

Algunos artistas están desarrollando propuestas narrativas de combinación de fotografía y palabra (*Story-Art*), que para Koppen (1990: 61) poseen sólo un interés secundario, ya que se trata casi exclusivamente de trabajos de artistas plásticos en que el texto en ocasiones es secundario. Esta postura recuerda a la sostenida por Claudio Guillén desde la Literatura comparada y, en el ámbito contrario, por Parr y Badger en su historia del fotolibro, que excluyen las obras que no son creaciones de fotografías. Como se ha visto con el *collage* y la poesía visual, las prácticas híbridas pueden denominarse de diferente forma dependiendo del lugar de partida (literario o plástico) pero responder a una

⁵¹ La enumeración de obras intermediales se ha ido haciendo cada vez más exhaustiva en los estudios especializados. Detacamos Rabb, 1995; Marfè, 2021; en el ámbito latinoamericano a Perkowska, 2013; en el ámbito italiano Alù y Pedri, 2015. En España, desde las primeras décadas del siglo XXI los autores han comenzado a experimentar en su creación con las posibilidades de incluir fotografías (ver Prieto Aguaza, 2009; Gustafsson, 2018).

configuración semejante. Frente a los purismos disciplinares, nuestra aproximación será ecléctica y transversal.

Incluso si se coincide con Koppen (1990) en que este tipo de obras de relación dialéctica y crítica son escasas, no puede ignorarse el aumento de este tipo de obras, el interés que suscitan y la atracción del efecto producido por las fotografías impresas en el mismo espacio que el texto. El análisis de este efecto es, de hecho, el objeto de estudio de numerosos análisis de obras híbridas. Koppen (1990) cree que la intención es hacer el texto más desconcertante, opinión que no ha perdido vigencia, habida cuenta del análisis que se hace en Alù y Pedri (2015: 15) de algunos usos de fotografías en el siglo XIX «to secure not a “reality effect” but an effect of the unreal».

En esa línea, Gustafsson (2018: 158) amplía el espectro para hipotetizar que «El uso de fotografías en textos narrativos de ficción no aporta necesariamente claridad y anclaje en lo real, sino que aumenta la sensación de ambigüedad inherente al sistema ficcional». Gustafsson se basa para esta afirmación en la paradójica naturaleza semiótica de la fotografía como índice, derivada de su condición de imagen técnica, señalada previamente. Se hace necesario, por ello, profundizar en estos aspectos, a fin de esclarecerlos y posicionarnos, como haremos en el Capítulo 2.

NOMENCLATURA DE OBRAS HÍBRIDAS

A continuación, vamos a hacer un recorrido no exhaustivo de algunos de los principales términos utilizados para la denominación de obras híbridas de palabra y fotografía. Nuestro objetivo es presentarlos brevemente, según las características con las que los estudiosos del fenómeno híbrido han decidido utilizarlos, y finalmente optar en este trabajo por una nomenclatura clara y coherente.

La proliferación de términos es signo del interés del fenómeno, de los posibles puntos de partida (literatura, fotografía) desde los que crear las obras y de las características que se priman en ellos, así como de la predominancia de un medio u otro. Ante la mayor abundancia de formatos, la facilidad para crear y la circulación e imitación aceleradas, las posibilidades de objetos intermediales se multiplican, lo que indica, además, el carácter no esencial de los géneros o formas. Como indica Ryan (2006: 27), los medios sufren contriciones formales o técnicas, mientras que los géneros surgen de la convencionalización de las características de cierto texto a través de la imitación de textos concretos o,

añadimos nosotros, de la agrupación de textos heterogéneos atendiendo a una selección de características comunes. En este sentido, nos inclinamos por considerar todas estas formas géneros que convencionalizan ciertas características formales.

Image/text, imagetext, image-text e *iconotexto*

Mitchell (1994) es pionero cuando propone una triple terminología para aproximarse a las relaciones entre imagen y texto: *image/text*, *imagetext* e *image-text*. El primero se refiere a «a problematic gap, cleavage, or rupture in representation»; el segundo «designates a composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text»; mientras que el último «designates *relations* of the visual and verbal» (Mitchell 1994: 89). En español, estos términos se pueden traducir como imagen/texto, imagentexto e imagen-texto.

La caracterización de todos los medios como mixtos (Mitchell, 2005) va acompañada de la concepción de todas las artes como «“composite” arts» (Mitchell 1994: 95), por lo que la problemática imagen/texto como ruptura entre ambos medios o sistemas de signos semióticos entronca su genealogía en la reflexión sobre las artes. Asimismo, después de atender a la taxonomía de Aullón de Haro (2006) y Kibédi Varga (2000), comprendemos que esa ruptura en la representación responde a una gradación en que se da la posibilidad de síntesis de palabra e imagen.

Pero, al tratar de objetos concretos, estaríamos en el terreno de imagentextos, concepto que nos interesa por responder a los objetos que vamos a estudiar. Wagner (1996: 16) reconoce este término como sinónimo parcial de iconotexto «as designating relations of the visual and verbal» que, no obstante, resulta más complejo y menos operativo cuando se engarza con los otros dos términos propuestos por Mitchell. Finalmente, imagen-texto se usa en un sentido más amplio para establecer relaciones, por ejemplo, aquellas que quedan fuera de imagentexto.

Por su parte, además de écfrasis e intermedialidad, Wagner (1996: 15), propone el término iconotexto (*iconotext*) para referirse de forma amplia a las relaciones intermediales entre texto e imagen: «I mean the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa». Rastrea el uso y la significación del término en los autores que lo han utilizado, como Michael Nerlich, para referirse a obras formadas por signos verbales y visuales, y Alain Montandon, que añade el matiz de que los signos, además de aparecer juntos, no pueden separarse (Wagner, 1996: 15).

Wagner suscribe el sentido que proponen estos autores, pero amplía su uso diacrónicamente, más allá del siglo XX, indicando que la complejidad de lectura conjunta que reclaman fotomontajes y *collages* es similar al esfuerzo interpretativo que reclaman géneros anteriores como el emblema. Asimismo, también extiende su sentido, refiriéndose no solo a objetos que presentan materialmente «the interpenetration of words and images in a concrete sense» (Wagner, 1996: 16) sino a aquellas obras formadas por un solo sistema de signos pero que aluden, de distintas maneras, al otro y, por tanto, también las constituye.

El concepto de iconotexto es amplio y abarca, para las relaciones entre palabra e imagen, las tres categorías de obras intermediales que Rajewsky (2005) enumera posteriormente: transposición medial, combinación de medios y referencia intermedial. Aunque Wagner inscribe los iconotextos en la disciplina de la intermedialidad, hablar de iconotextos le permite especificar la naturaleza semiótica de las obras sin aludir a su carácter de medios.

Más recientemente, Louvel (2016) aborda el estudio de las relaciones entre palabra e imagen a partir del concepto de iconotexto. Louvel valora en cierto sentido lo mismo que Mitchell en su triple tipología. Para Louvel (2016: 15), iconotexto «conveys the desire to bring together two irreducible objects and form a new object in a fruitful tension in which each object maintains its specificity. It is therefore a perfect word to designate the ambiguous, aporetic, and in-between object of our analysis». Es decir, valora la brecha (*gap*) entre ambos sistemas de representación que se halla en imagen/texto, así como los objetos conformados como imagentexto. Sin embargo, aunque Louvel señala la amplitud del término, lo restringe para su análisis, excluyendo aquellas obras en que las imágenes y el texto escrito son realizados por autores distintos, como en el caso de los textos ilustrados, o medios mixtos como el cómic o la novela gráfica. El término de iconotexto ha sido adoptado en el ámbito italiano como *iconotesto* por parte de Cometa (2016) y Marfè (2021), y en menor medida en el español, por ejemplo, por Talens (2011).

Las relaciones entre palabra e imagen también han desarrollado una terminología específica para aquellas en la que la imagen es una fotografía. Como indica Cometa (2016: 76), «la proliferazione di termini che indicano i generi della fototestualità non dipende dalle proposte teoriche, quanto dalla creatività degli stessi artisti». Esto quiere decir que vamos a encontrarnos con una amplia variedad de términos para determinar este fenómeno. Las diferencias pueden deberse a preferencias según las distintas tradiciones o

a los usos de los propios autores. En todo caso, resulta necesario conocerlos para emplear una nomenclatura constante durante este trabajo.

Photo-text y *fototexto*

La transposición más cercana de la configuración del iconotexto al ámbito de la fotografía parece ser la del fototexto como «un volume in cui testo e immagini sono entrambe presenti e interagenti» (Marfè, 2021: 21).

Por una parte, *photo-text* es el término que utiliza el escritor y fotógrafo Wright Morris para designar algunas de sus obras literarias en las que incluye fotografías: *The Inhabitants* (1946), *The Home Place* (1948), *God's Country and My People* (1968) y *Love Affaire: A Venetian Journal* (1972). Cuando comienza su primer fototexto, *The Inhabitants*, utiliza el término *picture text*, e indica que el texto y las fotografías son independientes (Prieto Aguaza, 2009: 163); más adelante, en el prefacio a la segunda edición, afirma que «*The Inhabitants* is stubbornly unrelenting on the nature of the photo-text union». Abordaremos la obra de Morris en el capítulo IV.

Al mismo tiempo que Mitchell está hablando de imagetext, Hunter (1987) utiliza el término *photo text* para abarcar varias obras entre las que se encuentran las de Morris. Frente a la mera ilustración, Hunter (1987: 1) encuentra las relaciones entre texto y fotografía más fructíferas durante el siglo XX en lo que llama fototextos, que se caracterizan por que «words and photographs of photo texts contribute equally to their meaning». Es decir, se trata de una cooperación de sistemas semióticos para dar lugar a objetos distintos y significados más complejos⁵². Según Mira Pastor (2009), los foto-textos han venido respondiendo a la relación de imagen y pie de foto en que el significado lo determina el texto. Frente a ello, siguiendo a Hunter, se inclina por «un modelo colaborativo» en que ambos medios buscan un mismo fin apoyándose en lo que cada uno hace mejor y priorizando las interferencias (Mira Pastor, 2009: 422). Este término se ha utilizado también como *photo-textualities* para «reducir el sesgo a favor del artefacto verbal reconociendo el carácter textual y semiótico de la fotografía» (Perkowska, 2013: 18), como en el título de la obra editada por Hughes y Noble (2003).

⁵² Por ello, Mira Pastor (2012: 421) localiza la proveniencia del término foto-texto en el mundo anglosajón para «las obras editadas donde se concitan fotografías y textos» tanto de índole literaria como no literaria, especificación última que podría derivar de su tratamiento del tema desde el ámbito de la comunicación, es decir, más próximo a los estudios mediales que literarios.

En este estudio utilizaremos el término fototexto, pero no con las particularidades del uso de Morris sino como Cometa (2016) y Marfè (2021) al hablar de *fototesto* y *fotoletteratura*. Cometa (2016) estudia el fototexto dentro del campo más amplio del iconotexto y de la intermedialidad, cuyas categorías de «predominanza, interdependencia» sirven para el estudio de obras, pero no para delimitar el campo del fototexto (Cometa, 2016: 70), y por tanto define este como una forma iconotextual (Cometa, 2016: 73). Tanto Cometa como Marfè señalan su inicio con *The Pencil of Nature* de Talbot y *Bruges la morta* de Rodenbach.

Si bien, como en estos casos, el fototexto tradicional suele aparecer en formato libro, no se reduce a él, como en el caso de *collage* y el montaje, así como cuando el propio libro ha tomado otras formas en la era digital (Cometa, 2016) o, como hemos visto, en proyectos transmediales que hacen del museo un fototexto. En este sentido, podríamos encontrar diferencias. Cuando Asselin transforma su fotolibro *Monsanto®* en una exposición, esta podría continuar llamándose fototexto porque continúa siendo un espacio conformado por la cooperación entre fotografía y texto. Sin embargo, aunque *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* de Carrión (2022) puede denominarse fototexto, la exposición que tuvo lugar en el Centro José Guerrero no sería tal, ya que no presenta fotografías de las obras de arte sino instalaciones de esas mismas obras. En este caso, además, la fotografía *tipifica* esas obras porque ni siquiera las muestra tal y como se expusieron en ese centro artístico.

Como ocurría con el emblema, Cometa (2016) señala que la relación fototextual puede darse en casos en que uno de los dos medios está ausente: ya hemos hablado de *L'Amant* de Marguerite Duras, que finalmente fue editado sin las imágenes. Cometa pone como ejemplo *Die Fackel* de Karl Kraus y *Herald Tribune* de Sarah Charlesworth, donde se da «quella della paradossale con sostanzialità di testo e immagine, anche quando uno dei due termini manca del tutto» (Cometa, 2016: 72). Es en estos casos en que tiene sentido la apertura de iconotexto y fototexto a relaciones que no sean de copresencia de ambos medios.

Frente a *photo-text* como la forma experimental empleada por Morris, en este trabajo proponemos utilizar el término fototexto, como el *fototesto* italiano, para las obras intermediales o iconotextos conformados materialmente por palabra y fotografías, entendidas semióticamente como un tipo de combinación medial (Rajewsky, 2005).

El término fotonovela se utiliza generalmente para referirse a un género concreto distinto de una novela impresa con fotografías. La fotonovela nace en Italia en 1947, aunque en España no comienza a producirse hasta casi veinte años después (Sánchez Vigil y Olivera Zaldúa, 2012). Se trata de un fototexto que combina secuencial y narrativamente imagen fotográfica y texto, bien como diálogo en bocadillos, bien como subtítulo de la imagen.

En la fotonovela convergen varios géneros: el cómic, con el que generalmente se la compara y comparte la disposición de la página, pero, sobre todo, las novelas dibujadas y las novelas de películas. Estas últimas tomaban el argumento de largometrajes reales, mientras que las novelas dibujadas adquirirían apariencia cinematográfica sin basarse en películas (Baetens, 2013: 138).

Las fotonovelas se convirtieron en un fenómeno de masas, antes de decaer en la década de 1980 (Sánchez Vigil y Olivera Zaldúa, 2012) y convertirse en una especie de género histórico. Mucha de la crítica que se ha hecho de la fotonovela, especialmente durante las décadas de 1960 y 1970, parte de una perspectiva literaria clásica que juzga las obras como literatura popular o subliteratura, aquellos fenómenos que, como hemos dicho, los Estudios culturales comienzan a tomar en consideración en una realidad sociológica y medial que rebasa la llamada alta cultura. En todo caso, es necesario conocer los prejuicios de este tipo de crítica y, a la vez, no ser complaciente con obras que carezcan de interés literario y/o artístico.

En consecuencia, estos estudios adoptan un tono escéptico respecto a su objeto: «Una vez más, la eterna cuestión. ¿Tiene sentido el estudio de la subcultura?» (Sempere, 1976: 9). En definitiva, se limitan a tratar el género como un fenómeno de masas y a concluir sobre la pobreza de las obras. Nada de esto está causado por las posibilidades de su naturaleza intermedial, sino por las carencias estéticas de las obras resultantes. Por ello, la fotonovela clásica no tiene cabida en el canon literario, a diferencia del cómic, sino en el campo pedagógico, a partir de la creación de fotonovelas como medio de instrucción para diversos fines⁵³.

⁵³ Entre otros organismos, UNICEF y el Centro Canadiense para la Adicción y la Salud Mental (Canadian Centre for Addiction and Mental Health) la han utilizado como medio de transmisión de información sobre nutrición, depresión o el VIH (Emme y Kirova, 2005). Es decir, la fotonovela ha pasado a ser un instrumento de comunicación eficaz. Esto es lo que, hace treinta años, Aparici (1992) ya valoraba en el cómic y la fotonovela en el ámbito educativo. Este autor proponía incorporar la creación de cómics y fotonovelas a las aulas como medios para dar respuesta educativa al desarrollo tecnológico y al lugar de la imagen en la cultura del momento: «El mundo perceptivo, valorativo, cognitivo de niños y jóvenes no está

Según Amorós (1969), la intermedialidad de la fotonovela es resultado de la búsqueda de un modo de entretenimiento, un medio de evasión para consumo de los ideales del grueso de la sociedad: en opinión de Sempere (1976), sustento de una ideología reaccionaria. Los estudios sobre fotonovela indican que su temática es sentimentaloides, con «dos héroes jóvenes, atractivos, llenos de amor, que se ven separados por un hado fatal, por una dolorosa incompreensión» (Amorós, 1969: 6) y que, como explica Cabral (1989), estereotipa y empobrece el imaginario romántico con la masificación de la práctica del siglo XVIII. Baetens (2013, 148), por su parte, la reconoce como una nueva forma de la tradición melodramática que nace del fin del Antiguo Régimen.

Un estudio más reciente de Sánchez Vigil y Zaldua (2012) sobre fotonovelas españolas se limita a la recopilación de las mismas, la cuantificación de las imágenes y la valoración de su contenido para llegar a conclusiones tan pobres literariamente como que, en la fotonovela que toman como prototipo, *Lucecita*,

[1]a literatura es de baja calidad, con exceso de diminutivos y los diálogos, diseñados como pie de foto, son simples, reiterativos y faltos de imaginación, aunque cumplen la función orientadora con respecto a las imágenes. El argumento es decadente, lacrimógeno y se presenta en resúmenes plagados de tópicos (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua 2012, 47).

Así, respecto a las fotografías, indican que «son rígidas, estáticas, con encuadres correctos y sin ningún valor creativo» (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2012: 48). Como indica Baetens (2009: 252), «la valorización de este género pasa [...] por la mejora de la calidad de las imágenes», entre otros aspectos. Por su parte, la manera en que se reproduce el texto, en globos o rótulos, hace que este tenga que estar necesariamente simplificado (Emme y Kirova, 2005), así como que sea artificioso y redundante (Foster, 1986).

¿Qué se deriva de la relación de palabra e imagen en la fotonovela? Cabral (1986) afirma que la fotonovela aprovecha lo «real literal» de la fotografía sobre el componente ficcional del medio narrativo. Por su parte, Foster (1986: 51) basa su análisis en el contraste de «la yuxtaposición entre el pseudorealismo del vehículo fotográfico por un lado y el alto grado de artificiosidad de las poses y demás detalles de ambientación visual que configuran la representación pictórica de la narración». Con su apariencia de copia de la

conformado solamente por la expresión verbal sino, fundamentalmente, por imágenes combinadas con otros recursos sonoros y/o escritos» (Aparici, 1992: 9). Se propone entonces que los alumnos realicen un cómic o una fotonovela para que desarrollen numerosas capacidades, como la lógica, la comunicación, la investigación de información, la síntesis, así como el conocimiento del lenguaje visual.

realidad y su «pobreza narrativa» (Cabral, 1989: 116), no es capaz de erigirse como un lugar en relación crítica con el mundo: en vez de mostrar su complejidad, simplifica la vida. Por tanto, la fotografía, frente al dibujo, permitiría una mayor identificación del lector con la historia narrada y con la ideología (conservadora) implícita, con el dominio de la verosimilitud de la fotografía sobre la ficción de la escritura.

Es necesario, sin embargo, ser cautos con este tipo de crítica, que en ocasiones no solo juzga el valor literario de las obras sino la literatura como un campo de pureza: Amóros (1969, 11) indica que la función de la fotografía en estas obras no era otra que la de la «comodidad», y afirma las fotografías destruyen el componente literario de la obra, como si se tratase de un elemento bárbaro y hostil. Para una opinión tal, la cooperación entre ambos medios resulta infructífera.

Baetens es uno de los defensores de las posibilidades de la fotonovela y afirma que, si bien se puede justificar la ignorancia de la fotonovela por sus carencias, se trata, en todo caso, de una presentación parcial porque de la misma surgen cuestiones fascinantes para entender la fotografía (Baetens, 2013). Consideramos que la atención a la fotonovela no puede descartarse utilizando criterios de alta y baja literatura, pero, por otra parte, atenderemos más a obras donde la transgresión y la experimentación se convierten en las dinámicas para indagar en la complejidad de la fotografía.

Mira Pastor (2012: 413) apunta que la superación paulatina de la visión de la fotografía como documento ha permitido que se establezcan «nuevas vías de aproximación al fenómeno», es decir, a la dimensión narrativa de la fotografía. De hecho, la fotonovela ya implica la reflexión acerca de la capacidad narrativa de la fotografía –algo que será objeto del capítulo IV–. Baetens afirma que algunos de los impedimentos para aceptarla son la infravaloración de las imágenes dispuestas en secuencia, la relación de la fotografía con la ficción frente a su uso documental, el rechazo a que la imagen quede abnegada a ilustrar sin más el texto y, finalmente, el menosprecio de la fotonovela (Baetens, 2009: 230).

Cuando la fotonovela como género clásico comienza a decaer, surgen una serie de obras que nos resultan más interesantes: lo que Baetens llama la nueva fotonovela, desarrollada a partir de la década de 1980, a la que se refiere en los siguientes términos:

the ‘new’ photo-novel of the 1980s onwards elaborates new content and new forms by no longer taking as its starting point publications in magazine format, but by progressing to book form and/or to the art gallery. What matters here is not the fact that now real ‘artists’ are making photo-novels (Duane Michals, Marie- Françoise Plissart and, to a certain extent,

James Coleman and Sol LeWitt), but the fact that these shifts in the channels of communication go along with a much more visible change in content (the new photo-novel gives up melodrama as its main reference) and visual style (it starts foregrounding photography, instead of using pictures to merely tell or support a story) (Baetens, 2013: 147).

Esta nueva fotonovela es una realidad distinta del género clásico, no por un cambio de temática sino de configuración medial, que afecta a la total lógica del género: la publicación en formato libro –o como instalación– implica un modo de trabajo diferente, con mayor atención a sus posibilidades estéticas de la mano, además, de fotógrafos que son capaces de explotar las características del medio y sus posibilidades narrativas. Se trata de obras creadas por artistas visuales que confluyen con la práctica de la fotonovela al presentar obras narrativas formadas por palabra y fotografía, pero que no responden a la etiqueta de fotonovela. Por ello, desde nuestra advertencia sobre el logocentrismo, debemos estar atentos a las prácticas que se llevan a cabo fuera del ámbito literario y que puede renovarlo y enriquecerlo.

Dos de los artistas que sobresalen en este ámbito son Chris Marker (1921-2012) y Marie-Françoise Plissart. Marker, fotógrafo y director, realizó en 1962 el cortometraje *La Jetée* (Marker, 2007 [1962]). Se trata de una historia de ciencia ficción, compuesta por el montaje de una serie de fotografías expuestas durante unos segundos a un ritmo regular y por la narración de una voz en *off*. La película cuenta la historia de un hombre que, en el estado catastrófico que sigue a una tercera guerra mundial, es usado para establecer un vínculo con el pasado por medio de un recuerdo de su infancia, lo que va a permitirle, a su vez, pedir ayuda a los humanos del futuro. El montaje, que es la técnica cinematográfica por excelencia, es aquí tomado para yuxtaponer imágenes estáticas, como en un libro de fotografías o en un álbum. En 1992, Marker hizo del filme un libro –*La Jetée. Cinéroman*– que reza: «The book version of the legendary (1964) science fiction film» (Marker, 1992, en la solapa). Se trata de la misma narración, compuesta por las fotografías dispuestas en las páginas en diferentes tamaños y composiciones sobre un fondo oscuro, y el texto íntegro y exacto reproducido en inglés y francés.

Plissart (1954) es una fotógrafa y videoartista que ha trabajado en las posibilidades narrativas de la fotografía en obras como *Fugues*, con Benoît Peeters (1983), *Droit de regards* (1985), *Prague* y *Le mauvais œil*, respectivamente de 1985 y 1986, ambas con Benoît Peeters, y *Aujourd'hui* (1993), que Plissart define como una suite fotográfica, «a truly visual piece of fiction by allowing the narrative to develop naturally from the

images» (Benoît y Plissart, 1995: 301). *Aujourd'hui* muestra una historia sencilla: cuatro desconocidos llegan a una casa motivados por un personaje ausente, André, que representa su vínculo común y se disculpa en una nota por no poder estar. A partir de ahí, las situaciones fluyen naturalmente entre los personajes, hasta que tienen que separarse con la partida de uno de ellos.

Aquí se presenta una primera ruptura con la fotonovela: en la obra no hay palabra añadida a las imágenes como subtítulos o diálogos, sino que las pocas palabras que contiene emergen de las imágenes al ser fotografiadas. La palabra no es paratexto de la fotografía, sino objeto de ella. Uno de los objetivos de Plissart es superar la lectura a dos niveles que se da en las obras en que conjuntamente aparece fotografía y palabra. La palabra se presenta como imagen visual, caligrafía escrita o letra impresa, que es leída y vista a la vez: hay una única mirada lectora de la imagen, que no es descrita por las palabras que contiene, como en la fotonovela, ni es víctima de una esquizofrenia de medios. Mientras que en la fotonovela tradicional palabra e imagen resultaban redundantes, aquí, sin embargo, la fotografía no puede ser descrita por las palabras que contiene.

En definitiva, tanto Marker como Plissart crean obras narrativas en que las fotografías tienen un protagonismo destacable, tanto por su calidad como por su presencia abarcadora de la página. Es el componente narrativo el que las vincula al término fotonovela, pero veremos que quizá haya formas más adecuadas de denominarlas.

De forma más reciente, Prieto Aguaza (2009) utiliza el término foto-novela para referirse a la obra de Wright Morris *The Home Place*, que, al contrario que el resto de fototextos del autor, presenta un texto narrativo y continuado, esto es, una novela convencional en la que se intercalan fotografías. En los demás fototextos de Morris, el texto está dividido en secciones a las que es fácil espacial y asociativamente vincular cada imagen. Asimismo, Prieto Aguaza (2009) utiliza la palabra fotonovela para hacer un repaso por numerosos tipos de fototextos, heterogéneos en su forma, origen y género.

Con un uso bastante similar y diferenciándose explícitamente del género de fotonovela clásica, Perkowska (2013) se decanta por el término *foto-novela* (con guion y cursiva), que también denomina novela fotográfica y novela con fotografías) para definir su objeto de estudio, esto es,

un corpus de novelas, publicadas en América Latina a partir de la década de los ochenta, que combinan la narración de una historia ficcional con fotografías, evidenciando un

desdibujamiento intermedial de las fronteras discursivas y la heterogeneidad de la representación (Perkowska, 2013: 19).

Perkowska (2013) opta por una opción intuitiva: copiar la clasificación de géneros y subgéneros literarios con la particularidad de contener fotografías, de forma que habla de foto-literatura como fenómeno en el que pueden encontrarse los géneros de la foto-novela, el foto-ensayo, la foto-biografía y el foto-poema. Por su parte, Mira Pastor (2012: 414) define la fotoliteratura como «un concepto que designaría tanto el estudio de las relaciones fotografía/literatura como las mismas (sic.) obras compuestas por textos e imágenes surgidas de la combinación entre fotógrafos y escritores», es decir, algo similar a la concepción de iconotexto pero reducido a las obras literarias.

Frente a otro tipo de fototextos, en la foto-novela, «la diégesis se desarrolla en la narración» (Perkowska, 2013: 19) –lo que también vale para el uso que hace Prieto Aguaza (2009)–. Perkowska (2013: 41) señala que en la foto-novela las fotografías que aparecen pueden ser «anónimas». El literato actúa como un montador de textos no solo intramediales sino también intermediales, cuyo origen o autoría carece de importancia, algo más difícil en el caso de que sea una colaboración con un fotógrafo o si él mismo es fotógrafo. Es necesario tener en cuenta que, desde esta perspectiva literaria, la inclusión de las fotografías depende en mayor medida de decisiones editoriales (las mismas que dieron origen al emblema), y que pueden igualmente eliminar las imágenes incluso en el caso de que el fotógrafo sea el mismo autor (como veremos con las dificultades indicadas por Morris en la creación de sus fototextos).

Fotolibro

Según Marfè (2021: 21), frente al fototexto, «nei libri in cui è prevalente l'immagine – i libri fotografici – si preferisce la definizione di “photobook”». El término inglés *photobook* no proviene de los estudios literarios sino fotográficos y está ganando cada vez más adeptos y atención, entre otras razones, gracias a las tres monografías aparecidas entre 2004 y 2014 de Martin Parr y Gerry Badger *The Photobook: A History Volume I, II, III*, donde lo definen e instauran su historia.

Para Parr y Badger (2004), hacer una genealogía del fotolibro es una forma de hacer una historia de la fotografía, pero no en tanto que realidad intermedial, esto es, como hace Mitchell (1995) al caracterizar directamente la imagen como *imagetext*. Desde nuestro

punto de vista, a través del término fotolibro, Parr y Badger reivindican el objeto libro como un medio también de la imagen fotográfica o exclusivo de ella, que generalmente se admite como objeto del lenguaje verbal sin necesidad de hacerlo explícito en su nombre. Sin embargo, Di Bello y Zamir (2012) defienden que la página impresa es el lugar donde primero se desarrolló la fotografía, desde donde saltó a la galería y al museo más tarde —momento señalado por Sontag (1977)—. Antes de la Segunda Guerra Mundial, los museos apenas contaban con fotografías impresas, de forma que el libro era el principal medio de difusión. De hecho, el canon de Parr y Badger pone en duda esta exclusión, ya que sus primeros ejemplos de fotolibros son, de hecho, algunos de los primeros ejemplos de fotografía, como ya señalamos en el caso de *The Pencil of Nature* de Talbot.

El fotolibro es definido como «The combination of remarkable images and good design in a book that is beautiful to open and pleasurable to leaf through»; se trata del soporte que vertebraba el discurso unitario de un fotógrafo, esto es, el libro como «a specific “event”» (Parr y Badger, 2004: 4). Como fotógrafos, ambos valoran la calidad técnica y estética de las fotografías y su coherencia temática, y hacen del libro un objeto artístico susceptible de despertar la misma atracción fetichista que la fotografía. En este caso, la tensión señalada por Chartier (2006: 16) en los libros se decanta por la materialidad de los textos.

Esta fetichización del libro no debe entenderse como una crítica: se trata de una práctica común en el ámbito literario, donde se da con normalidad la colección de ejemplares antiguos, la edición de facsímiles y la ilustración de obras para añadirle valor. En todo caso, como vimos con la afirmación de Asselin (en Cannock, 2019), ese encarecimiento de los fotolibros puede suponer un obstáculo en la transmisión de sus ideas, lo que se evita con ediciones más asequibles.

Los fotolibros se hallan entre los dos extremos que han definido históricamente la fotografía: el polo indicial-realista-periodístico y el polo icónico-artístico-documental. Por una parte, una gran cantidad de fotolibros responden a una labor documental y, por otra, son entendidos como libros de artista; son lugares conquistados por la fotografía para el arte: «expresiones artísticas actuales que se producen en forma de publicación, de libro» (Pérez Iglesias, 2015: 2).

La definición de Parr y Badger (2004) no implica la intermedialidad del objeto, pero sí la preeminencia de una visualidad considerablemente purista. Al no encajar en su concepción del género, queda fuera una obra como *Kriegsfibel* de Brecht. Así, aplican la antigua metodología de la historia del arte (y de la historia de la literatura) a un nuevo

objeto de estudio —no tan nuevo, como se deduce—, es decir, seleccionan un canon, elaboran una cronología de esas obras y la organizan por nacionalidades.

Ambos son coautores, junto a Wassink Lundgren, Gu Zheng, Raymond Lum y Stephanie H. Tung, del volumen *The Chinese Photobook. From the 1900s to the Present* (2015). Esta metodología, fácilmente trasladable, ha sido también adoptada, entre otros, por Horacio Fernández en *El fotolibro latinoamericano* (2011) y Athol McCredie (2018) sobre el fotolibro en Nueva Zelanda.

Otra aproximación al género se da en *The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond* (2012), donde se aborda una teorización del fotolibro a partir del análisis crítico de varios ejemplares concretos desde los comienzos de la fotografía hasta la actualidad, pero con un enfoque algo distinto al de Parr y Badger. Di Bello y Zahir (2012) ven el fotolibro como un lugar privilegiado del estudio no solo de la fotografía sino de las relaciones de imagentexto, de forma que las aproximaciones a los casos concretos pretenden desarrollar «ways of reading the photograph in the book» (Di Bello y Zahir, 2012: 1), criterio muy acertado por cuanto reclama la agencia significativa del medio (libro en este caso) en la forma de lectura. El criterio de elección de corpus es, por tanto, la naturaleza de la yuxtaposición de imagen y texto, en que «the photograph is the primary vehicle of expresión and communication, or it stands in equal, if sometimes conflicted, partnership with the written word» (Di Bello y Zahir, 2012: 2). Como Mitchell, Di Bello y Zahir valoran la relación compleja entre ambos medios, que puede derivarse de la igualdad de la fotografía respecto de la palabra: ¿es posible una relación *completamente* igualitaria?

Di Bello y Zahir reconocen que la obra de Parr y Badger es la más ambiciosa y amplia hasta el momento con la intención de hacer una historia del fotolibro. Sin embargo, aunque admiten como válido su criterio de que el fotolibro desarrolla un asunto de forma coherente y unitaria, encuentran problemática su caracterización como un libro que puede prescindir del texto y en el que el mensaje principal es desarrollado por las fotografías (Di Bello y Zahir, 2012: 3). En su opinión, la relación de las imágenes con el texto no es de ilustración ni tampoco de supremacía: se trata de una relación *dialéctica* (Di Bello y Zahir, 2012: 4), como la que señalamos en este trabajo. Para ello, reclaman un análisis intermedial, no meramente visual o económico, gracias a lo que su trabajo incluye el estudio de *Kriegsfibel* de Brecht:

If we come to the photobook only or largely through models of visual analysis derived from earlier forms of photographic history or criticism, or through museum practices and art

world economics, then it may be that we will close down the new perspectives and insights which a history of photography seen through the lens of the photobook promises before these have been properly opened up (Di bello y Zahir, 2012: 5).

Durante la segunda mitad del siglo XX, el fotolibro no decayó sino que se transformó, dando lugar a géneros como el catálogo (Di Bello y Zamir, 2012:10) que, como hemos visto con Carrión (2022), también está en plena transformación. De hecho, ha sido objeto de exposiciones. Markus Schaden y su equipo pusieron en marcha el proyecto de The Photobook Museum en Colonia (Alemania) para dar a conocer los fotolibros (<https://www.thephotobookmuseum.com/en/>). Asimismo, la exposición «The Open Book: Photographic Publications 1878 to the Present» estuvo a la vista en 2005 en el International Center of Photography de Nueva York; de esta, nos interesan los criterios indicados para seleccionar los fotolibros, a saber:

photographic content, reproduction quality, choice of paper stock, graphic layout, typography, binding, and dust-jacket design, as well as the work's importance in the history of photography. Concepts such as originality and beauty also played decisive roles, as did the photographer's personal contribution to the production of the book. Together, the books shown here trace the development of a new visual territory a space where words and photographic images meet in surprising and ever-changing configurations (*The Open Book. A History of the Photographic Book From 1878 to the Present*, 2005).

Según Di Bello y Zahir (2012: 1), las historias de la fotografía han ignorado su transmisión preeminente sobre papel y han tomado como criterio «trajectories of technological developments, national histories, genres, iconic images, or the landmark bodies of work by individual photographers as auteurs». Por tanto, hacer una historia de la fotografía a través del fotolibro, es decir, de las relaciones de imagen y texto, implica tomar como premisa la afirmación de Mitchell (2005) acerca de que los medios visuales no son puramente visuales, algo tan revolucionario como sería elaborar una historia de la literatura a través de la écfrasis⁵⁴.

En definitiva, se trata de la conciencia de que la relación entre imagen y texto es un punto ciego en cada medio, pero que es desde la conciencia de este desde donde se puede partir alternativamente para hacer una historia consciente de su ontología intermedial:

⁵⁴ Esta misma idea subyace en el estudio de Michel Butor *Les mots dans la peinture*.

the presence of language in a visual art context lies at the blind spot of the modernist art discourse. Addressing the relation between art and language, therefore, helps to reach into the heart of the debate: safeguarding the ideological investments made in the category of art, on the one hand, or understanding the processes of interpreting its objects, on the other (Kalyva, 2016: 16).

Fotoensayo o ensayo fotográfico

Ensayo fotográfico (*photographic essay*) es el término que utiliza Mitchell (1995) en su libro *Picture Theory* (1995) para analizar cuatro obras: un ejemplo modernista, *Let Us Now Praise Famous Men* de Agee y Evans, y tres posmodernistas, *La chambre claire* de Roland Barthes, *The Colonial Harem* de Malek Alloula y *After the Last Sky* de Edward Said y Jean Mohr.

Para Mitchell (1995: 281), en el ensayo fotográfico se presenta en acción la lucha entre las imágenes y las palabras por la preeminencia de la representación de la realidad. Como hemos hecho nosotros con otros géneros como el libro ilustrado, la écfrasis, etc., para tratar las relaciones entre palabra e imagen, el fotoensayo le sirve a Mitchell para encarnar y tratar la vasta cuestión de las relaciones entre lenguaje y fotografía, que define por la resistencia que se produce entre ambos.

El fotoensayo se caracteriza por la unión de fotografías y texto, cuyo propósito suele ser documental, tanto político, periodístico, como sociológico (Mitchell, 1995: 285-286). Mitchell recoge la opinión de Eugene Smith sobre la posibilidad de que el ensayo fotográfico solo contenga fotografías, pero se inclina por el estudio de casos en que haya también lenguaje y en los que esta relación sea conscientemente elaborada atendiendo a cómo cada medio remedia la realidad:

the kinds of photographic essay which contain strong textual elements, where the text is most defined as “invasive” and even domineering element [...] the sort of photo-essay whose text is concerned, not just with the subject matter in common between the two media, but with the way in which the media address that subject matter (Mitchell, 1995: 286).

Mitchell (1995: 288) reflexiona además sobre la pertinencia del nombre del género: «why should it be called “photographic *essay*”? Why not the photo novel or lyric or

narrative or just the photo text”?»). Para Mitchell, no se trata solamente de que el género ensayístico acompañe frecuentemente la aparición de fotografías en prensa. En el fotoensayo, fotografía y lenguaje presuponen «a common referential reality» y se apoyan en un punto de vista personal que usa la memoria como puente entre lo personal y lo social (Mitchell, 1995: 289). Asimismo, el ensayo se caracteriza por su intento conscientemente parcial de aprehender la realidad, análoga a la presentación incompleta de tal realidad que implica el marco fotográfico; para Mitchell, esta parcialidad es reveladora de las relaciones entre imagen y texto.

Aunque Mitchell rechaza la denominación de fototexto (que asocia a la obra de Morris), con nuestra definición de fototexto, el fotoensayo podría entenderse como un subtipo o posibilidad dentro de este género mayor, diferenciado de la fotoficción y fotonovela por el carácter eminentemente ficticio de estas. En todo caso, después de su caracterización, la etiqueta de fotoensayo resulta altamente interesante por el tipo de relación compleja que Mitchell detecta entre lenguaje, fotografía y realidad en relación con el punto de vista personal y parcial, pero que puede detectarse en lo que llamamos fototextos y también fotolibros, puesto que esa relación compleja no se desprende de componentes diferentes sino de una disposición especial. De hecho, en nuestro estudio del fotolibro *Monsanto*[®] de Asselin analizaremos la posible condición ensayística de los fotolibros frente a los textos de fotoperiodismo.

Brunet (2009: 56) sitúa el surgimiento del fotoensayo (*photo-essay*) en el período de entreguerras vinculado al estilo documental, que nace en la República de Weimar, y destaca las producciones del género surgidas en París durante la década de 1930. Asimismo, vincula su nacimiento al surgimiento de revistas ilustradas de circulación masiva y a las publicaciones de las vanguardias (Brunet, 2009: 57) y señala en su desarrollo la Gran Depresión, destacando «the monumental *Let Us Now Praise Famous Men*», que Mitchell elige para su análisis.

En esta línea, el término *photo essay* es utilizado por Magilow⁵⁵ (2012) para referirse a una serie de obras fototextuales publicadas durante la República de Weimar (1918-1933) en Alemania, generalmente clasificadas como fotolibros, que conforman un amplio campo de estudio abordado, entre otros, por Schneider (2011), McBride (2012), Long (2017) y Brian Stokoe (2018). Sin embargo, en su rechazo de la etiqueta de fotolibro,

⁵⁵ Tanto Brunet (2009) como Magilow (2012) siguen el argumento de Michael W. Jennings respecto al fotoensayo.

Magilow (2012) señala que su concepción actual es la del objeto libro como obra de arte llevada a cabo por fotógrafos.

No en vano, estas obras se sitúan en la época en que Benjamin escribe sus influyentes textos y en que se componen algunas de las miniaturas metropolitanas. Según Magilow (2012: 4), «In the late Weimar period, before television's heyday, the photo essay flourished as a central, ideologically charged artifact», lo que se relaciona directamente con los acontecimientos que caracterizan la Modernidad, a los que ya nos hemos referido: el desarrollo técnico permite que cada vez más la población de a pie pueda tomar sus propias imágenes y, a la vez, estas son reproducidas e impresas en diferentes soportes con más facilidad.

Creación tanto de escritores como de fotógrafos, este fenómeno incluye numerosos subtipos o subgéneros: publicaciones de pequeño formato o en revistas, así como en libros impresos –sin limitarse a «art books» (Magilow, 2012: 6)–; el fotoensayo abarca noticias en páginas ilustradas de revistas, antologías y libros de fotografía científica, y obras experimentales. Por tanto, el criterio para su definición no es formal sino pragmático. Para Magilow (2012) no tiene sentido diferenciar obras en formato libro o prensa, u obras experimentales o ilustrativas, porque todas ellas son realizadas por los mismos autores, y surgen y retroalimentan el mismo movimiento cultural y social.

Fotografía y texto, según Magilow, interaccionaban de forma compleja porque, aunque la fotografía no haya sido nunca una mera ilustración (no es adecuada la visión de un uso ingenuo de la fotografía durante el siglo XIX), afirma que «in the cultural crucible of Weimar Germany a significant and lasting shift occurred in how we understand text and image», es decir, un giro visual (Magilow, 2012: 4) que actúa de forma dialéctica, resultado y agente del gran cambio social del final de este período. Lo que interesa a Magilow es estudiar los fotoensayos como una forma de autorrepresentación y, a su vez, de construcción de su realidad: «We can then see how the ostensible “objectivity” of photographs in fact skewed and molded the ways in which audiences perceived the world around them» (Magilow, 2012: 5). Se trata de un estudio muy cercano al que realiza Huyssen (2015) sobre la miniatura metropolitana.

Esta definición de fotoensayo es, mirada de cerca, de mayor complejidad que una etiqueta genérica. Magilow (2012) lo usa como un género histórico (no esencial) que va más allá de los objetos intermediales formados por fotografía y texto hacia una abstracción de la relación de imagen y texto que se detecta en cómo la fotografía remedia el texto

literario en autores como James Alfred Döblin, Marcel Proust y Joyce. En sentido amplio, Magilow considera la fotografía en su imbricación social con el lenguaje.

Magilow critica la forma anacrónica en que el fotoensayo (o el fotolibro) ha sido estudiado, al dejar de lado su relación dialéctica con las condiciones histórico-sociales en que se desarrolla: «In other words, the focus tends to be on what photo essays mean today rather than on what they meant in their own time» (Magilow, 2012: 9). Y cita expresamente los volúmenes de Parr y Badger, cuya definición de fotolibro excluye gran parte de los fotoensayos que Magilow considera, a pesar de su importancia, y se basa en una consideración fetichista del mismo como objeto de arte, autónomo y desligado de sus relaciones históricas. Por otra parte, la misma consideración del fotoensayo sesgada detecta en la aproximación que se hace al género desde el fotorreportaje, que no considera su relación con el fotolibro (Magilow, 2012: 9).

Magilow (2012: 11-12) suscribe las palabras de Mitchell en relación con la elección del término fotoensayo, ya que este incide en el punto de vista subjetivo y personal, y en la memoria. Por la misma razón que el ensayo como género resulta tan complejo para los críticos, una historia del fotoensayo también lo será, razona. Dentro de este concepto abarcador, Magilow (2012: 13) entiende como un subgénero el fotolibro, aquel fotoensayo de mayor extensión en el que las imágenes y palabras se aíslan en mayor medida y que permite a los fotógrafos abordar en profundidad cuestiones filosóficas y culturales del momento. Otro de los subgéneros del fotoensayo es la colección de retratos como *Antlitz der Zeit* de August Sander (Magilow, 2012: 14).

Un caso de fototexto que estudiaremos como fotoensayo es *A Fortunate Man. The Story of a Country Doctor* (1967), que combina texto de John Berger y fotografías de Jean Mohr para crear una obra sobre una persona real, el doctor rural John Sassall. El texto combina narraciones, reflexiones filosóficas, sociales, psicológicas, citas en estilo directo de Sassall y fragmentos de temática académica. Al final del mismo se define como un ensayo: «I wish I could write a conclusion to *this essay* [...]» (Berger, 2015: 159, la cursiva es mía). Se trata de un texto de tono ensayístico que reclama su diferencia respecto a la ficción y la realidad de su protagonista: «And I cannot evaluate that work as I could easily do if he were a fictional character» (Berger, 2015: 159), y que, como señala Mitchell, se basa en la presuposición de una realidad compartida, la vida de Sassall.

Consideramos que la caracterización de un género como fotoensayo debe partir de cierta noción de qué es, de hecho, un ensayo, como hace Mitchell. Aullón de Haro (1997: 2) define el ensayo como un género que resulta de la Modernidad, en concreto de dos de

sus principios: por un lado, «integración de contrarios u opuestos establecida por el Romanticismo» y, por otro lado, «la caída de la causa final clasicista que había restituido el pedagogismo moral neoclásico». Es decir, estamos ante dos creaciones eminentemente modernas que deben considerarse conjuntamente. No es casual que el ensayo se erija sobre un punto de vista que el concepto de focalización, definido por Bal, tensiona en relación con sus posibilidades y limitaciones. Como indica Aullón de Haro (1997), se deriva también de las relaciones entre filosofía y literatura en occidente. Después de haber sido expulsados de la ciudad ideal por Platón, los literatos parecen volver a encargarse de temas filosóficos.

Asimismo, nos interesa aproximación de Bal al ensayo como partes que anidan en la ficción y que evita llamar de no ficción. De este modo, crea videoensayos sobre partes de ficciones como *El Quijote*, que pueden encontrarse en su sitio web (<http://www.miekebal.org/artworks/films/don-quiote-sad-countenances/>).

Photo-fiction

El término inglés *photo-fiction* es propuesto por Romi Mikulinsky en su trabajo de tesis doctoral *Photography and Trauma in Photo-Fiction: Literary Montage in the Writings of Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon and W. G. Sebald* (2009) para referirse a obras literarias que incluyen reproducciones de fotografías (Mikulinsky, 2009: 10). Aunque no hace referencia a la clasificación de Rajewsky que veremos, Mukulinsky señala que se trata de objetos intermediales.

Se trata de una perspectiva esencialmente literaria, como la de Perkowska, quien diferencia la foto-novela o novela fotográfica de «la *foto-ficción* o la *foto-narrativa*, que pueden remitir a ‘relatos’ puramente fotográficos, sin ninguna formulación o mediación verbal» (Perkowska, 2013: 20), en que consideramos que la obra de Plissart podría ser mejor entendida.

Las obras de Plissart (1954) se construyen sobre la problemática básica que subyace a las relaciones entre literatura y fotografía: cómo crear obras en las que un medio, preferentemente el fotográfico, no quede supeditado al otro, esto es, no sea una mera ilustración. Si, como veremos, Morris pretendía que la unión se diera en la percepción del lector, Plissart utiliza un marco narrativo para crear una fusión formal de ambos: «Our aim was not simply to juxtapose text and image, but to try and achieve a true fusion of the two within a narrative framework» (Benoît y Plissart 1995, 298).

Es reveladora, asimismo, su relación con la tradición de la fotonovela o fotorromance. Para ella, este género no estaba limitado como medio para llegar a obras de calidad; el problema estaba en que sus autores compartían la misma visión limitada del medio, carente de imaginación, en la que como fotógrafos eran un instrumento ilustrativo. Para conseguir un resultado diferente, indica, ha de olvidar la herencia de la fotonovela y comenzar con una tábula rasa (Benoît y Plissart 1995, 299).

Lo que distingue a Plissart es que construye la narración sustituyendo la voz heterodiegética que narra por la mirada heterodiegética que ve. La mirada/memoria del narrador intradiegético proporcionada por las fotografías en las novelas fotográficas de (como las de Sebald y Morris) deja de insinuarse para convertirse en una mirada omnisciente. Por ello, si una narración reproduce las voces de los personajes, la ficción de las fotografías hace lo propio con su escritura. En un símil con la música, en Plissart la palabra es siempre palabra diegética, nunca incidental: no son palabras del narrador para el lector externas a las imágenes, sino palabras creadas por los personajes que forman parte de la diégesis de las fotografías.

Esta obra continúa la tendencia de *Droit de regards*, en que los personajes y las fotografías se insertan en marcos que les dan cabida dentro de las fotografías como modos de la narración. Es decir, la narración se configura y superpone espacialmente cuando en una fotografía aparece otra colgada de la pared que va a ser la misma imagen de la siguiente de la serie. Asimismo, los personajes son enmarcados de manera sugerente por puertas y ventanas en su movimiento.

Brunet (2009: 60) señala que, en paralelo al desarrollo de fotolibros documentales, surgen formas de fotoficción (*photo-fiction*), «such as *roman-foto*», que se identifica con el género popular de la fotonovela. Sin embargo, este género es trabajado con calidad y con carácter de autoficción a partir de las colaboraciones de Peeters y Plissart (Brunet, 2009: 140).

Por último, es necesario diferenciar la etiqueta de *photo-fiction* o fotoficción para designar obras híbridas del concepto filosófico acuñado por el filósofo François Laruelle⁵⁶ que da título a su obra *Photo-Fiction, une esthétique non-standard* (2015). Frente a

⁵⁶ François Laruelle (1937) es profesor emérito de Filosofía en la Universidad de París X. Pertenece a la misma generación de intelectuales de posguerra que Jacques Derrida, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Luce Irigaray y Jean Baudrillard, entre otros; sin embargo, como apunta Fardy (2018: vi), no forma parte de lo que se conoce como teoría francesa, y sus ideas resultan difíciles de situar en las etiquetas de deconstrucción, posmarxismo o posestructuralismo. Sobre el lugar de la fotografía en su filosofía, Fardy (2018: vi) resume: «But the question for Laruelle is: how to think *immanence immanently* without reifying immanence into a form of crypto-transcendence? How do you think immanence without constructing a quasi-

la filosofía estándar, Laruelle habla de la no-filosofía, que considera que lo Real no puede ser alcanzado de forma integral por el conocimiento filosófico, sino que solo se puede obtener conocimiento parcial a través de la ciencia, entendiendo por Real aquello inmanente a nuestra existencia (Fardy, 2018: 2).

En su proyecto de no-filosofía, Laruelle toma como objeto la fotografía para quitarle su carácter filosófico y llegar a lo que llama no-fotografía. Laruelle (2011: 11) insiste en desechar la idea de la fotografía como doble del mundo. Como indica Fardy (2018: 3), «Both philosophy and photography have shared a similar fate in discourse. Both have been linked to standard philosophical tropes: truth, light, reason, illumination, and the Real». Para Laruelle, tanto filosofía y como fotografía son medios que enmarcan lo Real, pero «The visual always exceeds the boundaries of the frame of photography as the immanent totality of the Real escapes that of philosophy» (Fardy, 2018: 3). La no-fotografía se define de la siguiente forma:

this word does not designate some new technique, but a new description and conception of the essence of photography and of the practice that arises within it; of its relation to philosophy; of the necessity no longer to think it through philosophy and its diverse ‘positions’, but to seek an absolutely non-onto-photo-logical thinking of essence, so as to think correctly, without aporias, circles or infinite metaphors, what photography is and what it can do (Laruelle, 2011: 4).

Para llevar a cabo este proceso de *defilosofizar* la fotografía, Laruelle la caracteriza con el concepto cuántico de superposición, según el cual un sistema físico puede estar en más de un lugar al mismo tiempo (Fardy, 2018: 5). ¿Qué es, entonces, *photo-fiction* para Laruelle? Se trata del efecto del aparato cuántico que permite una reducción fenomenológica y neutraliza las pretensiones filosóficas (Laruelle, 2015: 14).

transcendental perspective on immanence? Photography offers Laruelle a model. Laruelle develops an immanent mode of thought on the model of photography, but photography severed from the standard philosophical standpoint of representationalist metaphysics—a non-standard philosophy he calls “non-photography.”».

CAPÍTULO 2. MEDIO Y SIGNO. INTERMEDIALIDAD Y SEMIÓTICA EN EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y FOTOGRAFÍA

MEDIO, INTERMEDIALIDAD Y REMEDIACIÓN

El dominio de análisis de esta investigación es, como reza el título, obras intermediales, calificación que precisa ser explicada: ¿qué son las obras intermediales y qué es la intermedialidad?, ¿qué diferencia implican las relaciones entre medios respecto a las relaciones entre artes?, ¿son la literatura y la fotografía medios?, ¿qué es, en definitiva, un medio?

Medio y mediación

En la década de 1970, Raymond Williams (1985) [1976] presenta un glosario de términos de interés para los estudios culturales y sociológicos. Una de sus entradas está dedicada a medios (*media*), que remite y se complementa con mediación (*mediation*) y comunicación (*communication*). Williams rastrea el término de medio en inglés hasta los siglos XVI y XVII como sustancia o agencia que interviene o media; durante los siglos XVIII y XIX para referirse a los periódicos de prensa; y en el siglo XX para hablar de emisiones radiofónicas y prensa. En este devenir, Williams detecta tres sentidos: como un agente que media, en filosofía y física; en el ámbito de los medios de comunicación, la distinción técnica que diferencia las impresiones, los sonidos y la visión; y el sentido capitalista utilitario que utiliza algo como medio para alcanzar un propósito, como el uso de la prensa para la publicidad (Williams, 1985: 203-204).

El concepto de medio, por otra parte, es clave en las comunicaciones. Si bien en un principio comunicación (*communication*) remite a estructuras físicas que permiten el contacto, en el siglo XX se focaliza en «other means of passing information and maintaining social contact» (Williams, 1985 [1976]: 72). Williams señala dos aspectos clave de los medios en la actualidad: la información como objeto privilegiado y la dimensión social de los mismos. Por tanto, el término comunicación se especializa para la transmisión y participación de ideas, mientras que el transporte queda para el desplazamiento de personas y mercancías (Williams, 1985 [1976]: 72-73).

Más complejos resultan los sentidos de mediación (*mediation*): Williams define el término como intercesión entre adversarios, como medio de transmisión –tanto cosas

materiales como actos mentales— y como división o partición. Dos aspectos destacan en el devenir de este término para el interés de nuestro estudio. Por un lado, la oposición entre relaciones mediadas, en un sentido negativo, y reales, siendo las primeras uno de los procesos de la ideología. Por otro lado, y a través de la Escuela de Fráncfort, la consideración de la mediación como un proceso necesario y autónomo que se da en el ámbito social (Williams, 1985 [1976]: 204-207).

En el siglo XXI, dos de las contribuciones más importantes a la conceptualización y definición de medio. Proviene de Mitchell (2005b) y Ryan (2006), ambas desde los estudios visuales y la narratología, respectivamente. Mitchell (2005b: 198), leyendo de cerca a Williams y a McLuhan (a quien nos referiremos después), define los medios como «the entire range of practices that make it possible for images to be embodied in the world as a picture», y los caracteriza como sistema y como ambiente (*environment*). Se trata de sistemas en tanto que transmiten mensajes a través de un vehículo material, lo que en la teoría de la información se conoce como transmisor y en la teoría de la comunicación, canal. Su uso del término de ambiente obedece a una perspectiva biológica según la cual los sistemas se comportan como organismos vivos, como «a space in which forms can thrive» (Mitchell, 2005b: 208). Esta caracterización es recogida en la tercera de las diez tesis que presenta para abordar qué son los medios, la primera de las cuales abole la distinción entre antiguos y nuevos medios: «Media are a modern invention that has been around since the beginning» (Mitchell, 2005b: 211), afirmación que hemos subrayado con nuestro recorrido por la aparición del lenguaje, la pintura, la escritura, la imprenta o la fotografía. Como indica, todos los medios son nuevos cuando aparecen.

En su quinta tesis, Mitchell (2005b: 215) afirma algo a lo que volveremos: todos los medios son mixtos y, en la sexta, algo que reconoceremos en McLuhan: «Minds are media, and vice versa» porque el pensamiento solo puede darse a través de los medios en que se encarna la información. Sin embargo, Mitchell reduce su atención a las imágenes (images) como «the principal currency of media» (Mitchell, 2005b: 215), donde estas pueden pasar de una materialidad a otra. Esto es posible porque distingue entre image como concepto cognitivo y picture como obras visuales concretas—pinturas, fotografías, grabados, filmes, etc.— (Mitchell, 2005b: 84). Por tanto, las imágenes (images) se comportan de forma análoga a la información genética que se transforma en los organismos vivos que habitan un ecosistema.

Uno de los aportes más lúcidos a la teoría sobre los medios lo hace, desde la narratología, Ryan. En su estudio sobre narratología transmedial, Ryan (2006) actualiza una

disciplina que es heredera del estructuralismo y de la semiótica y, como veremos, de su logocentrismo e intentos de gestionar la visualidad con herramientas lingüísticas. Ryan, además, adopta un punto de vista cognitivo en el tratamiento de la narración, definiendo historia (story) –la secuencia de eventos unidos por una relación lógico-causal que se representa en el discurso– como «a mental image, a cognitive construct» que se distingue por la relación entre sus componentes (Ryan, 2006: 7) y que se presenta de forma similar a como las imágenes (*images*) habitan los diferentes medioambientes y pasan de unos a otros.

Después de presentar su propuesta de modos narrativos, como constructos que sirven para definir la narratividad en forma de grados, Ryan afirma que ningún modo es totalmente independiente del medio, más bien este los hace aflorar con mayor o menor facilidad. Por tanto, plantea en el siguiente apartado la pregunta: «What Are Media?» (2006: 16), y comienza indicando que un sociólogo, un crítico de arte, un artista, un teórico de la información y un filósofo de la fenomenología tendrán una comprensión diferente del término. Se trata tanto de un concepto transdisciplinar, al que se le presupone una rigidez significativa a pesar de haber sido utilizado en varias disciplinas, como multidisciplinar, cuando se utiliza sin flexibilidad para diferentes ámbitos (Bal, 2009: 58). De estas dos consideraciones surgen los problemas de que se le acusan: tener un sentido diferente dependiendo de la disciplina en que se utilice.

Medio concentra dos significados principales. Por una parte, actúa como lenguaje que codifica mensajes y, por otra, como método de transmisión de información. En este segundo sentido, el medio puede transmitir mensajes previamente codificados en lenguajes, pero también puede ser en sí mismo una forma de expresión, como en el caso de la televisión (Ryan, 2006: 17).

Ryan (2006: 18) presenta tres posibles aproximaciones a los medios: como fenómeno semiótico, como tecnología y como práctica cultural. En primer lugar, los medios son un fenómeno semiótico. Este enfoque considera en qué códigos y canales sensitivos se apoyan, y distingue tres familias: verbal, visual y auditiva. Ryan enumera qué actividades pueden hacer en mayor o menor medida cada medio –lenguaje, imágenes y música– en relación con la narración. Para la naturaleza semiótica del medio no es pertinente la distinción entre un uso artístico y no artístico de este, lo que atestigua una transformación en el propio concepto de arte.

En segundo lugar, los medios son tecnologías, tanto en el sentido de materias primas, como piedra o el cuerpo humano, como en el de tecnologías que transmiten los

mensajes semióticos. La distinción que Ryan (2006: 21) considera más importante aquí es si las tecnologías son solamente formas de reproducción o si crean nuevos objetos mediales y, por tanto, nuevas formas expresivas. Estas tecnologías se pueden diferenciar por el tipo de lenguaje que soportan. Por una parte, sirven para inscribir signos verbales: desde los papiros, los libros manuscritos e impresos, hasta la radio, la pantalla de ordenador y el código digital, entre otros. Por otra parte, sirven para ofrecer imágenes: fotografía, películas, televisión y codificación digital de imágenes (Ryan, 2006: 21).

Otra distinción común es la que se da entre medios antiguos y nuevos (old media y new media). Mientras que Williams (1985) [1976] elabora una entrada para medium entre sus palabras clave, Ouellette y Gray (2017), que tienen a William como modelo, la sustituyen por New Media. En la década de 1960, el uso de new media se deriva de la competencia tecnológica durante la Guerra Fría y del uso de estas nuevas tecnologías como instrumentos de difusión de ideas en el ámbito educativo. El sentido que se le da actualmente de tecnologías asociadas al ámbito computacional comienza a observarse, sin embargo, en la década de 1990 (Ouellette y Gray, 2017: 130). La propuesta de Ryan es hablar de nuevos medios en un sentido amplio: no solo aquellos que únicamente puedan actuar en el ordenador, sino también los que se generan a través de la tecnología digital, pero pueden existir independientemente, como en impresiones.

En tercer lugar, los medios pueden agruparse en prácticas culturales independientemente de su aspecto semiótico y tecnológico. Un ejemplo que ofrece Ryan es la prensa como medio desde el punto de vista sociológico.

Para su estudio sobre narratología, Ryan señala cuatro características de los medios que pueden afectar a la narración: extensiones espaciotemporales, según las que los medios pueden ser puramente espaciales, espaciotemporales o temporales; propiedades kinéticas, que pueden imponer (dinámicas) o no hacerlo (estáticas) un tempo en el acto de la recepción; el número de canales semióticos: uno o varios; y la prioridad dada o no al canal sensorial. A lo largo de este trabajo, utilizaremos las categorías propuestas por Ryan para caracterizar las diferentes obras intermediales.

Medio: entre comunicación y cognición

Desde la semiótica visual y cognitiva, Sonesson (1989) señala que, con la primera diapositiva proyectada,

a process begins that is completed in the television picture and the computer; which results in a closer similarity of the process of meaning of the picture to the classical model of communication according to which a message is sent at a determinate time and place in order to be received at a determinate place and time (Sonesson, 1989: 21).

Esta similitud entre el modelo de comunicación y algunos medios de comunicación de masas estará en la base de nuestra aproximación al concepto de medio en este apartado.

Durante el siglo XX se desarrolla el estudio del lenguaje en su aspecto comunicativo y pragmático en la convergencia de diversas disciplinas. Uno de los aportes proviene de alemán Karl Bühler (1879-1963), cuya formación e investigación participaba de la visión, la semiótica, la filosofía y la psicología, entre otras disciplinas. En 1907 publicó un trabajo titulado «Facts and Problems in Relation to a Psychology of Thought Processes: I. On Thoughts», donde abordaba la cuestión de cuál era la experiencia del pensamiento. Bühler reaccionaba contra la corriente predominante que describía el comportamiento psicológico como materia de reacciones sensoriales y consideraba que los elementos más importantes en el proceso de pensamiento no son sensoriales sino procesos de conciencia (Wolman, 2012: 433). Se convierte en profesor de psicología en la Universidad de Viena, y en 1934 presenta su teoría del lenguaje con tres elementos: el emisor, el receptor y el estado de las cosas a que se refiere el mensaje. De estos tres elementos se derivan tres funciones del lenguaje: la función expresiva, la función indicativa y la función descriptiva.

Sin embargo, las teorías de la comunicación deben entenderse en el contexto historicosocial y tecnológico en que las posibilidades de la comunicación se desarrollan. Si la aspiración de fijar la imagen proyectada por la luz en la cámara oscura se consiguió en la primera mitad del siglo XIX, desde finales de este, varios inventos y descubrimientos técnicos en el campo de la electricidad y la electromagnética permitieron el desarrollo del medio auditivo la radio y, posteriormente, del medio audiovisual de la televisión.

Varios descubrimientos se suceden durante los mismos años. Mientras que en 1875 Graham Bell y Watson transmitieron la voz por cables usando la electricidad (Huidobro y Ordóñez, 2014: 21), en 1864, el matemático escocés Maxwell presenta su trabajo *A Dynamical Theory of the Electro-magnetic Field* ante la Royal Society de Edimburgo sobre el campo electromagnético. Su propósito era investigar qué características tenía el medio que rodeaba los cuerpos eléctricos y magnéticos e identificarlo (Garratt, 1994: 25, 27). Sin embargo, su teoría no tuvo una confirmación física hasta el trabajo del físico alemán

Hertz en 1887-1888, quien utilizó un circuito para descubrir las ondas de radio generadas por la corriente eléctrica.

Este circuito tenía un emisor (*transmitter*) formado por una antena con dos polos en la que generaba una corriente eléctrica; esta producía ondas electromagnéticas u ondas de radio que eran detectadas por un receptor (*receiver*), otra antena formada por otro cable circular con un pequeño espacio (Garratt, 1994: 45). En ningún momento de sus experimentos Hertz consideró que sus descubrimientos pudieran tener aplicación como medio de comunicación (Garratt, 1994: 48), aunque su circuito se presenta metafóricamente como una comunicación a través de las ondas generadas por la electricidad.

La radio, como medio de comunicación, es la suma de numerosos descubrimientos. El ingeniero italiano Guglielmo Marconi, que había patentado el telégrafo inalámbrico en 1897 (23) inventó el primer sistema de radio e instala una estación en Estados Unidos. En 1906, por primera vez se transmitió sonido que pudieron captar los barcos del Atlántico –«Aquella noche memorable diversas personas hablaron por el inalámbrico; una pronunció un discurso, otra leyó un poema e incluso alguien tocó el violín. Este fue el nacimiento de la radio» (Huidobro y Ordóñez, 2014: 22)–, y durante los años veinte del pasado siglo se generalizó como entretenimiento. Conforme sus posibilidades técnicas mejoraron, también tomó un papel importante en la transmisión de mensajes en los conflictos bélicos, especialmente en la Primera Guerra Mundial, en la que se «montaron radioteléfonos en los aviones, para informar a la artillería sobre la precisión de su tiro» (Huidobro y Ordóñez, 2014: 22).

Como el telégrafo, la radio permitía la transmisión de información salvando largas distancias, pero, como el teléfono, suponía que se hacía a través de la voz y, por tanto, una transformación del alcance de la oralidad. Havelock (1986) destaca la publicación en los primeros años de la década de 1960 de varios estudios que abordan «the role of orality in the history of human culture, and its relation to literacy» (Havelock, 1986: 25).

Como asunto secundario, McLuhan aborda en *The Galaxy Gutenberg* la oralidad con una valoración negativa (al hablar de una regresión), lo que Havelock cuestiona al basar su análisis en los medios de comunicación de masas. Havelock, por otra parte, destaca que, según McLuhan, la nueva tecnología permite revivir formas de comunicación previas a la generalización de la imprenta (Havelock, 1986: 27). En realidad, no se recupera un estado de oralidad primaria, sino lo que Ong llamó oralidad secundaria, aquella propia de sociedades alfabetizadas y altamente tecnologizadas, y sustentada en medios

como el teléfono, la radio y la televisión que son producto de la escritura y la imprenta (Ong, 2013 [1982]: 11).

Havelock (1986) indica que el alcance de la voz ha estado limitada tradicionalmente a la audiencia que estaba presente —aunque recordemos que presentaba la ventaja de que el emisor no necesitaba ser visto al mismo tiempo—, lo que ha sido superado con amplitud: «A single voice addressing a single audience on a single occasion could at least theoretically address the entire population of the earth» (Havelock, 1986: 31), y se refiere a su uso por parte de Franklin Roosevelt y Adolph Hitler, cuya acción compara con la de los juglares, pero cualitativamente diferente por varios aspectos. Por una parte, podríamos decir, se debe a la acción de los medios que amplían el alcance de su elocuencia. Por otra parte, Havelock señala que los discursos, aunque se improvisen parcialmente, se preparan utilizando textos escritos, lo que describe no como una regresión sino como «a forced marriage, or remarriage, between the resources of the written word and of the spoken, a marriage of a sort which has reinforced the latent energies of both parties» (Havelock, 1986: 33). La palabra escrita remedia el sonido electrónico, lo que produce una experiencia distinta y tiene consecuencias también diversas, entre otras, la conversión de las comunicaciones en una industria (Havelock, 1986: 63).

La radio, asimismo, implicaba una atención al canal material que posibilitaba esa transmisión, cuya fragilidad obligaba a fortalecer el código lingüístico. Puesto que la onda de radio podía ser interceptada, durante los conflictos los mensajes debían estar codificados; durante la Segunda Guerra Mundial este fue un aspecto clave que determinó de manera importante el devenir del conflicto. En paralelo al campo de batalla, se libró una lucha por la decodificación de mensajes cifrados, en la que participó el matemático inglés Alan Turing. Turing culmina la batalla con éxito para los Aliados, no descifrando los mensajes, sino con la construcción de una máquina, llamada Bomba, que simulaba treinta y seis máquinas como las usadas por los alemanes para encriptar sus códigos, llamadas Enigma (Van Waerebeke, 2013). La criptología no solo «estudia la ocultación, disimulación o cifrado de la información» y la interpretación de información cifrada, sino también «el diseño de sistemas que realicen dichas funciones» (Molina Mateos, 2000: 10).

A la vez que se expandía el alcance de la transmisión de información a distancia, se dio un paso hacia la tecnología que posibilitaría el desarrollo de los ordenadores actuales. Turing estaba interesado en la lógica y en la posibilidad de que las máquinas se comportaran de forma inteligente, lo que lo llevó a plantearse el mecanismo de la mente. De hecho, la primera aproximación que la ciencia cognitiva tuvo de la mente humana tomó

como modelo el funcionamiento computacional (Sonesson, 2021). En 1936 apareció su trabajo «On computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem», donde describía el mecanismo de la que se conocería como máquina universal de Turing. Turing (1936) compara a un hombre que lleva a cabo cálculos con una máquina que los realiza de forma automática, cuyo mecanismo está formado por una cinta infinita dividida en casillas en las que se pueden escribir símbolos, una cabeza que se mueve a la izquierda o a la derecha para leerlos y escribir, el registro del estado de la máquina y una tabla de instrucciones que la máquina debe seguir —es decir, un algoritmo, aunque no todos los algoritmos están cubiertos por esta máquina (Blass y Gurevich, 2004: 8)—.

Así, Turing presentaba, en primer lugar, un ordenador humano —«The behaviour of the computer at any moment is determined by the symbols which he is observing, and his “state of mind” at that moment» (Turing, 1936: 250)— que podía ser imitado por una máquina: «we may now construct a machine to do the work of his computer. To each state of mind of the computer corresponds an “m-configuration” of the machine» (1936: 251). Esta máquina no era solamente capaz de almacenar datos y hacer cálculos automáticos, sino que incorporaba también qué instrucciones debía ejecutar. A la vez que recreaba la máquina tomando como modelo la cognición humana, Turing redefinía teóricamente la mente y la memoria en relación con las posibilidades de aquella, planteando la cuestión de si «mental procedures can go beyond mechanical procedures» (Blass & Gurevich, 2004: 7). Por ejemplo, de sus cálculos matemáticos, Turing deducía que «the human memory is necessarily limited» (1936: 231).

En su trabajo «Computing Machinery and Intelligence» (1950) planteaba otra pregunta: «Can machines think?» (Turing, 2009 [1950]: 23). Lo que seguía no era un análisis neurológico de la mente humana, sino una aproximación funcional a las máquinas. Como indica Harnard, «We know now that what he will go on to consider is not whether or not machines can think, but whether or not machines can do what thinkers like us can do — and if so, how»; es decir, es una cuestión de acción, de performance y de imitación (en Turing, 2009 [1950]: 23). Por ello, Turing rechazaba considerar el significado de máquina y de pensar a partir de una encuesta puesto que en ese momento no se concebía que una máquina pudiera generar pensamientos, sustituyéndolo por «the “imitation game”» (Turing, 2009 [1950]: 24), que Harnard prefiere llamar «a methodology for reverse-engineering human cognitive performance capacity», para dar una imagen más justa de las implicaciones de su propuesta. El juego, que consistía en una entrevista a un humano y a una máquina para intentar deducir cuál era cuál, por tanto, es solo una metáfora para

abordar la comparación entre humano y máquina. A partir de la observación de su capacidad de actuación, se planteaba la pregunta de si de esa actuación se podía deducir su identidad, algo que se basa no en un criterio empírico sino en nuestras capacidades humanas de lectura de la mente (Harnard, en Turing, 2009 [1950]: 25).

Como el caso de la radio, el de la computación es un camino de numerosos avances y disciplinas en surgimiento. Una es la de la teoría matemática de la comunicación, o teoría de la información, que nació en la década de 1940 con Claude E. Shannon y Warren Weaver. Esta disciplina surgía como una rama de la ingeniería eléctrica para estudiar los límites de la comunicación, es decir, de la transmisión de información entendida en su dimensión cuantitativa, a través del planteamiento de dos problemas: el de la comprensión de datos, esto es, el menor tamaño del mensaje con la misma cantidad de información encriptada; y el de la transmisión de datos, es decir, la mayor velocidad a la que puede ser transmitido por el canal (Floridi, 2009: 25).

En 1948, Shannon publicó «A mathematical theory of communication», donde proponía un modelo general de comunicación, formado por, primero, una fuente de información que producía un mensaje o una secuencia de varios; segundo, un transmisor que operaba en el mensaje para generar una señal adecuada al canal (por ejemplo, la operación de codificación en telegrafía); tercero, el canal, que era «merely the medium used to transmit the signal from transmitter to receiver», es decir, un soporte técnico, como cables, donde la señal podía ser perturbada por algún ruido; cuarto, el receptor, que reconstruía el mensaje a partir de la señal; y quinto, el destinatario: la persona o cosa a quien iba dirigido el mensaje (Shannon, 1948: 7, 32). Como vemos, el circuito de Hertz formado por emisor y receptor se ampliaba para considerar elementos nuevos como el canal con el nuevo desarrollo de los medios y la práctica de encriptación.

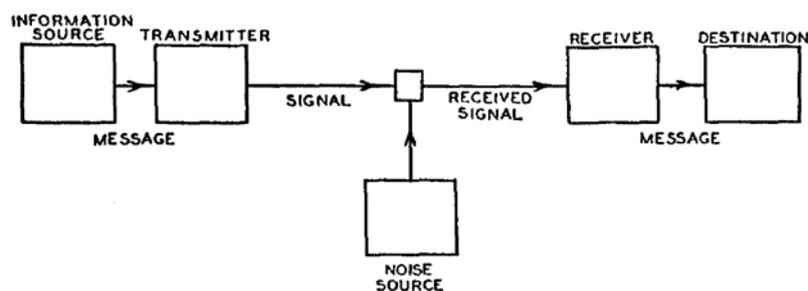


Fig. 1—Schematic diagram of a general communication system.

Ilustración 2. Esquema del modelo general de comunicación, incluido en Shannon (1948: 7).

El desarrollo de la televisión también se vio condicionado por la Segunda Guerra Mundial. Después de varios avances, el sistema de la televisión, que permitía la proyección de imágenes a distancia gracias a la electricidad, fue finalmente demostrado por John Logie Baird, un ingeniero eléctrico escocés, en 1926. Los avances técnicos continuaron sucediéndose en diferentes países. En la Alemania nazi se perfeccionó el tubo de rayos catódicos y los Juegos Olímpicos de 1936 fue el primer evento retransmitido por televisión. Durante la Segunda Guerra Mundial continuó mejorándose también en Alemania, pero fue en Estados Unidos, lejos del escenario militar del conflicto, donde más se avanzó. En el año 1945, el mismo en que finaliza la guerra, se crea la American Broadcasting Company (ABC). En 1948 casi un millón de hogares americanos tenían un set de televisión y al inicio de los años cincuenta la mitad los hogares americanos tenía una televisión, hasta que en 1954 aparece la primera televisión en color (Eboch, 2015: 16-17).

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, el mundo tenía como herencia numerosos desarrollos técnicos, entre ellos nuevos medios de comunicación, como la televisión, y unos acontecimientos históricos que debían ser gestionados por la memoria y la cultura, a la vez que el antiguo conflicto se metamorfosea en la Guerra Fría.

Comunicación y arte

Los años sesenta

La década de los sesenta es clave en esta investigación para comprender el desarrollo disciplinas como la lingüística, la semiótica, los estudios culturales, y el campo del arte en general.

En *Closing Statements: Linguistics and Poetics* (1960), Jakobson (1987) se refiere a las relaciones entre lingüística y poética. Según plantea, la poética debe considerarse parte de la lingüística, puesto que ambas estudian la estructura verbal. El objeto de la poética son los textos artísticos, aunque no solamente los de naturaleza verbal. Sin dejar a un lado su consideración artística basada en la comparación entre las artes, Jakobson plantea la naturaleza intersemiótica de algunas obras, cuyas características poéticas pertenecen «to the whole theory of signs, that is, to general semiotics» (1987: 63), y denomina a las características comunes entre el lenguaje verbal y el resto de sistemas de signos de pansemióticas.

A la manera de Shannon para la informática, Jakobson en lingüística amplía el modelo de Bühler presentando un nuevo sistema formado por seis funciones que aparecen en cada acto de comunicación. En este modelo, Jakobson (1987: 66) diferencia el código (code) como lenguaje verbal del canal (contact), que define como «physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee» (incluyendo el sentido que posee en la teoría de la información). De ambos se derivan dos funciones diferentes y nuevas: la función metalingüística, que incide en el código como sistema de signos conocido y compartido por ambos participantes, y la función fática, que incide en el canal como posibilitador de la prolongación de la comunicación. Los dos primeros aspectos que Ryan reconoce en los medios –medios como lenguajes y como métodos de transmisión de información físicos– agrupan los dos nuevos factores señalados por Jakobson, y recoge dos de las aproximaciones que Ryan propone: medios como fenómenos semióticos y como tecnologías.

La atención hacia estos resulta coherente en paralelo al desarrollo de los medios de comunicación de masas. Mientras que el canal puede ser fácilmente identificado con las ondas de radio que posibilitan la transmisión del mensaje, el código es el sistema de signos estudiado por la semiótica. La diferenciación también obedece al logocentrismo heredado del estructuralismo sausseriano. Como indica Jakobson (1987: 69), la función metalingüística es predominante en contextos de aprendizaje de lenguas, especialmente cuando los niños adquieren su lengua materna. ¿Qué ocurre, entonces, con aquellos sistemas de signos que son presuntamente naturales y que, por tanto, no precisan de ser aprendidos, como las imágenes visuales?

En 1964, el teórico canadiense Marshall McLuhan publicó *Understanding Media. The Extensions of Man*, donde hacía una radiografía de los medios que estaban proliferando y de su condición, cristalizada en la famosa frase «The medium is the message», con que titulaba el primer capítulo de su libro (1964: 23). McLuhan (1964: 23) define los medios en sentido protésico con respecto al hombre, como extensiones tecnológicas –«any extensión of ourselves [...] by any new technology»–, esto es, nuevas prótesis que sirven para ampliar la capacidad comunicativa del hombre, tanto en distancia como en velocidad, a través de circuitos electrónicos que encarnan el esquema comunicativo, tanto informático como lingüístico

El desarrollo de los medios y su definición va a oscilar entre dos de los nuevos factores señalados por Jakobson: el código y el contacto, tanto en su dimensión física como psicológica. De hecho, la extensión del concepto de medio de McLuhan incluye

tanto códigos (por ejemplo, el lenguaje verbal) como canales físicos (de producción como la imprenta o de transmisión como el telégrafo), pero también atiende a su papel social, es decir, «the cultural matrix within which the particular medium operates» (1964: 26), como Ryan señala también, y como Mitchell subraya, negando que pueda reducirse a su materialidad o a su código: «It [a medium] is a complex social institution that contains individuals within it, and is constituted by a history of practices, rituals, and habits, skills and techniques, as well as by a set of material objects and spaces (stages, studios, easel paintings, television sets, laptop computers)» (Mitchell, 2005b: 213).

Por su parte, McLuhan se propone estudiar los medios y sus consecuencias psíquicas y sociales porque tienen la capacidad de controlar la forma y escala de las acciones humanas. En el pensamiento de McLuhan, la cuestión central no es el uso que se dé al medio, sino las características intrínsecas que este tiene y que condicionan el resultado de su uso. Su postura puede considerarse apocalíptica, entendiéndolos como «[a] mental breakdown», igual que lo serían para los nativos aislados de la cultura occidental (1964: 31) –a la par que la reacción social ante otros inventos tecnológicos como el tren–, pero también visionaria respecto al papel ideológico de la naturaleza de cada medio detrás de su mensaje, que siempre es otro medio. En todo caso, a diferencia de Shannon, McLuhan no considera el canal meramente un soporte material.

Para McLuhan, el punto de inflexión que ha llevado al panorama medial es el desarrollo de la luz eléctrica, que está en la base del desarrollo de algunos de estos medios electrónicos modernos y permite su funcionamiento. McLuhan (1964: 23) la define como «a medium without a message», pura información que, sin embargo, se utiliza para transmitir otros medios, como mensajes verbales. No es el único en señalar la posibilidad de pureza de uno de los factores de la comunicación, como veremos con Barthes.

McLuhan (1964: 23) da una definición funcional de medio según la cual «the “content” of any medium is always another medium». En esta cadena de medios, el último es el pensamiento, diferente de su codificación verbal: «“What is the content of speech?,” it is necessary to say, “It is an actual process of thought, which is in itself nonverbal”» (1964: 23-24). El estadio final de la intención protésica de los medios es, de hecho, «the technological simulation of consciousness» (1964: 19). El pensamiento como realidad mental y la memoria como facultad psíquica son modelos de prótesis que los asisten en sus capacidades y en sus necesidades comunicativas: la escritura, la imprenta, la fotografía, etcétera. Por este motivo, la máquina de Turing toma como modelo la cognición humana, en cuyo proceso se ve redefinida, y por lo que, siguiendo a McLuhan, Mitchell (2005b: 215)

hace una analogía entre mentes y medios: «We think out loud, at the keyboard, with tools and images and sounds».

El pensamiento, por tanto, también es un medio, susceptible de ser codificado y amplificado tecnológicamente. El contenido de las imágenes plásticas, como el del discurso, puede definirse en términos de pensamiento, por cuanto son creaciones en que se proyecta una conceptualización mental. Sin embargo, ¿puede decirse lo mismo de las fotografías o de lo que llamaremos, siguiendo a Vilém Flusser, las imágenes técnicas?

En definitiva, los nuevos medios que se han ido desarrollando no solo han redefinido el esquema de la comunicación sino las posibilidades del mensaje. Asimismo, en el ámbito de los estudios culturales, la literatura y el arte pasarán a ser estudiados no solo como formas estéticas sino como discursos y textos, como veremos, dentro de un concepto comprensivo de cultura que la semiótica también hace suyo con Eco y Lotman, entre otros. Es de hecho, en 1964, cuando Richard Hoggart funda el Center for Contemporary Cultural Studies, en la Universidad de Birmingham en Inglaterra.

El de bellas artes (*fine arts*) es un término que surge de varias reducciones del inicial sentido de arte. Si en un principio se refería de forma amplia a cualquier destreza, a partir del siglo XVII comienza a identificarse el arte con las habilidades de pintura, dibujo, grabado y escultura; y en el XIX se diferencia entre artesano y artista, dejando al primero las destrezas meramente manuales (frente a las intelectuales) —esta última distinción es central en el debate renacentista de las artes—, así como entre estas disciplinas y el resto de ciencias (Williams, 1985 [1976]: 43).

A partir de la teoría marxista, Williams (1985 [1976]: 44) señala el cambio experimentado por las obras de arte en el capitalismo, que pasan a convertirse en mercancías, transformando su valor de uso en valor de cambio: con la progresiva especialización del término arte y su situación en el capitalismo,

art and artist acquire ever more general (and more vague) associations, offering to express a general human (i.e. non-utilitarian) interest, even while, ironically, most works of art are effectively treated as commodities and most artists, even when they justly claim quite other intentions, are effectively treated as a category of independent craftsmen or skilled workers producing a certain kind of marginal commodity (Williams, 1985 [1976]: 44).

Esta idea está en la base de las transformaciones que sufre el arte a partir de la década de 1960, en la que se cuestiona la especificidad medial de las bellas artes. Durante

el siglo XX, de forma paralela al desarrollo de los nuevos medios de comunicación, los movimientos artísticos de vanguardia experimentan con materiales que no constituyen sus soportes habituales: como hemos analizado, es el caso del *collage* cubista y, en esa misma década, de los primeros ready-made de Duchamp, como Roue de bicyclette (Rueda de bicicleta sobre un taburete, 1913) y In Advance of the Broken Arm (Preludio a un brazo roto, 1915), a partir de objetos ordinarios y funcionales (TATE, s. v. ready-made).

Como técnica artística, el *collage* presenta profundas implicaciones sociohistóricas, políticas y económicas que son la base de la investigación de Banash (2013), quien señala el impacto en la forma de vida del desarrollo paralelo de la producción en masa y de los medios de comunicación en las economías capitalistas (Banash, 2013: 11). Ante la pregunta «How did art and literature respond to this age of consumption?», Banash propone que los artistas en todas las prácticas adoptaron la técnica del *collage* como respuesta a la cultura del consumo, esto es, para gestionar y dar sentido a «a readymade world» (2013: 12). Es decir, el *collage* no se genera como evolución del medio pictórico, sino como respuesta dialéctica a las condiciones socioeconómicas.

Para gestionar el nuevo escenario de producción masiva, los artistas intentaron en un primer momento una relación de no alienación con sus obras, como en el caso del expresionismo abstracto. La segunda estrategia fue adoptada por Duchamp y Warhol, consistente en llevar al extremo las demandas del sistema de forma que este se ve transformado —a través de un proceso retórico que podríamos reconocer como ironía—, el primero utilizando los objetos de la producción en masa y el segundo con técnicas e imágenes publicitarias y de los medios masivos. Por tanto, la técnica del *collage* es la mejor forma de entender las prácticas de ambos artistas (Banash, 2013: 23), y esta es la razón por la que destacan como iconos de siglo.

El *collage* es el resultado de la articulación de dos acciones: selección y ensamblaje (Banash, 2013: 14). La selección responde a la producción en cadena (fordismo), cuya fragmentación genera «an unprecedented profusion of things, filling store shelves with a vast array of different goods» (Banash, 2013: 15). Por su parte, la etapa de montaje es análoga a la labor de consumo: «Like the consumer speaking a code of identity by assembling particular elements, the *collage* artist assembles a work from readymade materials to make an individual statement that nonetheless speaks the universal code of capitalism» (Banash, 2013: 16). Las partes que se ensamblan presentan una condición prefabricada, precocinada, lo que Banash (2013: 18) llama «the ready-made status», y que diferencia

el *collage* de técnicas como el mosaico, cuyas teselas no son productos preparados y acabados para a ser vendidos como mercancía. Igualmente, la diferencia con el escritor y pintor tradicionales es que, aunque ambos dependen de materias que ya no son primas como el papel y el lienzo, tampoco están completas, para lo que deben utilizar sus habilidades y transformarlas añadiéndoles valor (Banash, 2013: 21).

El *collage* como práctica en los diversos medios y artes tiene una dimensión crítica, especialmente a través de la reutilización de objetos de desecho: «By reusing objects, fragments, and waste, the collage artist offers a form of making meaning that suggests the imperative to the new, as the only possible way to make meaning, is a fraud» (Banash, 2013: 17). Esto tiene para Banash una dimensión ecológica absolutamente real –los productos generados por los países desarrollados no se destruyen ni reciclan, sino que se convierten en basura y tóxicos, en cuya forma llegan a los países pobres, contaminándolos y afectándolos gravemente–, así como social –la era consumista propicia una especie de idealismo en que se puede habitar el planeta desconociendo las habilidades técnicas para vivir en él– (Banash, 2013: 19). Volveremos al *collage* y a su dimensión ecológica al tratar la posfotografía.

En 1965, Dick Higgins publica un breve trabajo, *Intermedia*, en *Something Else Newsletter*. Higgins, además de teórico, es un artista heterogéneo –compositor, poeta, grabador– perteneciente al movimiento Fluxus, que había sido fundado en 1960 por George Maciunas, una red de artistas y compositores unidos por sus trabajos de música experimental a la luz de John Cage y por su actitud vanguardista promoviendo un «living art» o «anti-art» (TATE, s. v. Fluxus).

El texto de Higgins (2001: 49) plantea de forma pionera el concepto de intermedia como una aportación desde la práctica artística al hacer un pronóstico de las obras que se producen en ese momento y que «fall between media». Higgins remonta la separación entre medios al Renacimiento y la división de la sociedad en clases, cuyo fin ve cercano. Esa sociedad lleva aparejado «the concept of the pure medium, the painting or precious object of any kind» así como la consideración del arte como mercancía ornamental (2001: 49), idea subrayada por Williams (1985) [1976].

Como artista, Higgins considera medios los soportes materiales y lenguajes del arte tradicional, como el óleo, el mármol o el cuerpo (medio como tecnología y como lenguaje semiótico), pero también las diferentes artes institucionalizadas. Cabría preguntarse si su concepción de intermedia es tautológica respecto a la idea de que todos los medios son mixtos: ¿qué impediría calificar la pintura de intermedia? De hecho, durante modernidad,

el giro de las artes hacia la definición de su esencia lleva a la búsqueda de un cine puro, movimiento nacido en Francia y desarrollado durante las décadas de 1920 y 1930 (Huysen, 2015: 9). Esto quiere decir que, si bien intermedia puede diferenciarse de los medios mixtos y resulta operativo, también debe tenerse en cuenta que el momento en que Higgins lo enuncia es una época en que no se busca la especificidad medial.

Higgins se remonta a la década de los cincuenta, cuando se comienza a rechazar el expresionismo abstracto y a emplear el *collage* en Estados Unidos y Alemania. En esa década surge también el happening a partir de unas prácticas dramáticas que ya no casan con la sociedad de clases, «between collage, music and the theater. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs» (2001: 50).

Un síntoma de la situación que aprecia es el valor que se le da a la obra de Duchamp. En la década de 1960, la revista *Temps Modernes* pregunta a artistas e intelectuales de Francia quién es el artista más importante del siglo XX, planeando que la respuesta fuese Picasso, al que se le tenía previsto dedicar un número monográfico. El resultado, sin embargo, fue Marcel Duchamp, síntoma del descrédito de Picasso y detonante de su etapa depresiva (Castro, 2018). Según Higgins (2001: 49), «Part of the reason that Duchamp's objects are fascinating while Picasso's voice is fading is that the Duchamp pieces are truly between media, between sculpture and something else, while a Picasso is readily classifiable as a painted ornament». Otro antecedente para Higgins es John Heartfield, cuyos fotomontajes mezclan medios materiales, pero también «those of life media» (2001: 49). Intermedia es definido como una posibilidad artística que se desarrolla en tanto que movimiento inclusivo. Como vemos, uno de los precedentes de la teoría de la intermedialidad –intermedia– surge desde la teoría y práctica artística. El arte pasa a planearse, como los medios, en términos de funcionalidad social, de materialidad y de lenguaje semiótico.

Por su parte, George Dickie (1969) reflexiona sobre la posibilidad de definir la obra de arte teniendo en cuenta explícitamente el panorama artístico del momento, es decir, como un intento de reajustar el concepto a la nueva realidad. Para ello plantea la siguiente definición: «A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation» (Dickie, 1969: 255) y toma el concepto de «artworld» de Arthur Danto como el sistema que posibilita, y donde se dan, las apreciaciones de las obras como arte.

La acción de la apreciación del arte, que tiene un sentido radicalmente pragmático, es tomada explícitamente de la capacidad performativa otorgada a los actos de habla. Dickie (1969: 256) se refiere directamente, para ejemplificar su teoría, a Fountain (1917)

de Duchamp, su *ready made* más famoso: «To return to the plumbing line, the salesman's presentation is different from Duchamp's superficially similar act of placing a urinal which he christened "Fountain" in that now famous art show».

Remediación, intermedialidad y posmedialidad

La década de 1960 comienza con el envío del primer satélite de televisión al espacio (1962) y termina, en 1969, con la llegada del hombre a la Luna. Se culmina así con éxito la misión Apolo 11 de la NASA, Agencia del gobierno de Estados Unidos responsable del programa espacial. Se trata de un acontecimiento tan importante para el desarrollo de la Guerra Fría como para el del medio televisivo. El viaje solo puede llevarse a cabo atendiendo de forma central a la complejidad del medio de transporte que lo posibilita; pero su radicalidad se deriva, además, de que solamente podía ser presenciado a través de los nuevos medios de transmisión de información a distancia que posibilitaban la proyección de fotografías e imágenes televisivas. Para los espectadores, esa realidad está irremediablemente mediada: desde el primer momento, esa distinción pierde su sentido. La pregunta de si habría llegado el hombre a la Luna si no se hubiera podido ver por televisión resulta tan absurda como relevante para el desarrollo de este trabajo.

La reflexión sobre los medios que se da en la segunda posguerra es también el origen de los estudios de medios (*media studies*). En su base están teóricos como McLuhan, pero también la semiótica de Eco. Como resultado del rápido avance tecnológico —aceleración homóloga a la de los movimientos artísticos—, la disciplina se presenta en un primer momento como «un'indagine in metamorfosi di un oggetto in metamorfosi esso stesso» (Pulvirenti, 2004: 248), focalizada en la relación de los medios de masas con aspectos como la ideología. Sin embargo, sus objetos de estudio van a dejar de ser los medios como unidades tecnológicas para atender a «il sistema mediatico [...] nella sua complessità» y a su relación con la sociedad (Pulvirenti, 2004: 250). Las diversas instancias culturales son abordadas en su interacción con los medios, atendiendo a cómo son transformadas por estos, y se incluye una dimensión histórica que aborda las sociedades según sus medios dominantes. Asimismo, se deja a un lado la concepción inocua de canales, medios y mensajes y se los considera agentes transformadores de la realidad:

L'esperienza del reale viene sempre più sottoposta ad un processo di elaborazione messo in atto da realtà virtuali, simulazioni e networks, che finisce per mutare i parametri delle

modalità comunicative precedentemente in atto, fino a modificare sensibilmente concetti quali quello stesso di comunicazione e informazione, autore e recipiente, senso e significato. Istanze culturales e sociales appaiono como categorías mutevoli, mentre il sistema mediático si configura nella sua complessità como una totalità da indagare nella molteplicità delle sue funzioni, delle sue interazioni e implicazioni di ordine sociale, político e culturale (Pulvirenti, 2004: 250).

El estudio lingüístico, literario y artístico, y los estudios mediales van a confluír en conceptos como remediación e intermedialidad. En 1999 aparece una obra que traza el panorama de los medios a finales del siglo XX: *Remediation. Understanding New Media*, de los académicos estadounidenses de estudios mediales Jay D. Bolter y Richard Grusin. Se trata de una aproximación a las nuevas prácticas de medios digitales en relación con el término de remediación, entendiendo los medios en sus relaciones mutuas. Asimismo, presenta una aproximación diacrónica como una historia de los medios a través de su mutuo canibalismo, artes como la pintura y tecnologías como la imprenta.

Para su término de remediación, Bolter y Grusin citan directamente la definición que McLuhan da de medio en tanto que el contenido de otro medio, y lo definen como «the representation of one medium in another» y como «a defining characteristic of the new digital media» (Bolter, 2000: 45). Indican que lo característico del nuevo panorama digital en la cultura actual es que los medios nunca actúan en solitario, y analizan los juegos de ordenador, la fotografía digital, los gráficos fotorrealistas, el arte digital, el cine, la realidad virtual, los espacios mediados, la televisión e internet.

La lógica de la remediación, además, se mueve entre dos polos: por un lado, la ocultación de todas sus huellas, es decir, la búsqueda de transparencia o inmediatez (*immediacy*) y, por otro lado, la necesidad de la tangibilidad del medio para mostrar su capacidad camaleónica a través de la hipermedialidad (*hipermediacy*). Asimismo, Bolter y Grusin señalan que la remediación no es un proceso que va de los medios antiguos a los nuevos, sino que también toma el camino contrario: los medios más recientes remedian y actualizan los antiguos.

Una de las dificultades que presenta la propuesta de Bolter y Grusin es la heterogeneidad y amplitud de su concepto de medio, ontológicamente determinado de varias formas, siempre «Concern[ing] with effect rather than meaning» (McLuhan, 1964: 39). En su apéndice, Bolter y Grusin (2000; 237) definen medio como «The formal, social, and material network of practices that generates a logic by which additional instances are

repeated or remediated, such as photography, film, or television». Como McLuhan, entienden el medio constreñido y conformante de una matriz de prácticas sociales.

Sin embargo, al contrario que en Ryan, los aspectos semióticos y tecnológicos no son fácilmente distinguibles de su aspecto social. La remediación es la característica funcional de todo medio: «a medium is that which remediates» (2000: 65). Como en el caso de McLuhan, los medios abarcan tanto sistemas semióticos de signos (códigos) como la tecnología física que posibilita la producción y realidad del medio (canales físicos y psicológicos). Esta doble realidad semiótica y tecnológica de los medios se presenta cuando los define como «a “play of signs,” which is a lesson that we take from poststructuralist literary theory» y, al mismo tiempo, insiste en su realidad física: «Media have the same claim to reality as more tangible cultural artifacts; photographs, films, and computer applications are as real as airplanes and buildings» (2000: 17). En definitiva, los medios se entienden en su relación dinámica con diferentes niveles de la realidad.

Desde el ámbito literario alemán, Irina O. Rajewsky en 2005 publica un artículo sobre el concepto de intermedialidad, en el que presenta un breve panorama del desarrollo del término, y lo define de acuerdo con el uso que propone. Para Rajewsky (2005), la intermedialidad ha sido usada en un sentido demasiado amplio y de forma diferente dependiendo de la disciplina, con la consiguiente proliferación de términos para definir sus fenómenos. Debido a la variedad de formas en que se utiliza, Rajewsky cree necesario definir la postura desde la que se aborda.

Por una parte, intermedialidad puede designar, en sentido amplio, los fenómenos que «in some way take place between media» (Rajewsky, 2005: 46), y debe ser diferenciado de transmedia e intramedia. En un sentido más concreto, la investigación de la intermedialidad parte de una aproximación sincrónica y una diacrónica: en el primer caso, como un estudio de formas específicas de intermedialidad y, en el segundo, como una perspectiva histórica del desarrollo y relaciones entre esas formas.

Rajewsky (2005: 47-49) detecta dos tendencias en su uso: la primera, «a fundamental condition or category», y, la segunda, «a critical category» para el análisis de obras concretas. En tercer lugar, habla de la posibilidad de analizar el fenómeno «per se», por ejemplo, atendiendo a cómo se forma un medio o al proceso de transformación. La propuesta de Rajewsky es diferenciar fenómenos distintos para los que la intermedialidad puede aplicarse, en un sentido estricto y sincrónico que, sin embargo, incluya implícitamente una concepción histórica: «the focus is on intermediality as a category for the concrete analysis of texts or other kinds of media products» (2005: 51). Asimismo, distingue

tres subcategorías de intermedialidad en sentido estricto. En primer lugar, propone la intermedialidad como transposición entre medios en la producción de uno de ellos. Aquí se contemplan fenómenos como las adaptaciones fílmicas y las novelizaciones.

En segundo lugar, Rajewsky habla de intermedialidad como combinación de medios. En esta categoría se engloban tanto los intermedia como los mixed media de que habla Higgings. En 1981, Higgins escribe una continuación de su publicación e indica que no debe confundirse intermedia con medios mixtos, donde sitúa obras elaboradas con varios medios materiales que pueden discernirse claramente (2001: 52). Por el contrario, en intermedia, «the visual element (painting) is fused conceptually with the words» (2001: 52). Rajewsky (2005: 52) transforma esta diferencia en una gradación «from a mere contiguity of two or more material manifestations of different media to a “genuine” integration». Este concepto es comunicativo-semiótico y se basa en la convencional consideración de medios separados e institucionalizados que, al combinarse materialmente, resultan en un objeto del que no pueden retirarse los medios conformadores sin perder su identidad. Asimismo, es susceptible de estudios históricos y evolucionarios para la consideración de los nuevos géneros. Aquí puede situarse el concepto de imagentexto de Mitchell (1994) en referencia a productos conformados por ambos medios.

El tercer sentido que da Rajewsky a la intermedialidad es el de referencias intermediales. Aquí se consideran las imitaciones de técnicas literarias, fílmicas, la musicalización, así como la transposición de las artes y la écfrasis. Rajewsky especifica que la imitación de que habla no es mimesis sino simulación: se trata de «meaning-constitutional strategies» (2005: 52), por lo que solo se hace materialmente presente un medio. La relación entre los medios se problematiza en este caso. Como subraya Heffernan (2003) en su caracterización de la écfrasis, esta se basa en representar no la realidad sino otra forma o medio de representación de esa realidad visual; mientras que las técnicas pictorialistas no tienen que representar ninguna imagen, y en la iconicidad visual (en la poesía visual, por ejemplo) el medio lingüístico es también medio visual y la imagen puede verse. Algunas formas de relación entre imagen y texto del primer y el tercer tipo, transposición medial (adaptación fílmica, novelización) y referencia intermedial (écfrasis), podrían clasificarse como imagen-texto según Mitchell (1994)

Las referencias intermediales pueden suscitar lo que Rajewsky califica como «“as if” character» (2005: 54), es decir, la paradoja de que se utilizan los instrumentos de un medio como si fuesen los de otro, pero nunca se van a poder tener más que los propios de cada uno. Lo interesante de esta apreciación es que «In this inability to pass beyond a

single medium, a medial difference—an “intermedial gap”—is revealed» (2005: 55). A diferencia de lo que ocurre en las referencias intramediales, en las intermediales solo se puede evocar o imitar.

Rajewsky valora el concepto de remediación y señala las dificultades que encierra su propuesta. Remediación abarca tanto las prácticas que dan lugar a nuevos medios como los ejemplos de productos concretos remediados, a pesar de que en cada caso se refiere a acciones diferentes, como son representar y hacer uso de: «For instance, a film adopting computer technology can hardly be said to represent digital media; it much rather makes use of digital technology» (2005: 60).

Rajewsky señala que los medios digitales están borrando las diferencias perceptibles entre los medios que remedian y que, por ello, no se les puede aplicar la categoría de intermedialidad, «since the point of intermedial practices is precisely a perceptible medial difference between two or more individual media» (2005: 62, la cursiva es mía, A. L.), es decir, la lógica de la hipermedialidad. Por ello, se hace necesario simular la diferencia para que sea apreciable. Los medios digitales tienen como característica distintiva remediación también relaciones intermediales previas, es decir, «they remediate remediation» (Rajewsky, 2005: 63). Su propuesta es entender el término en sentido amplio como un tipo de relación de intermedialidad, pero no para caracterizar ninguna de las subcategorías del concepto en sentido estricto, sino en su doble lógica de proceso histórico.

La relación entre los medios se suele abordar como una condición intrínseca de hibridez y como una disolución posmedial. La condición mixta de los medios es señalada por Mitchell en varias ocasiones, particularmente en su artículo «There Are No Visual Media» (2005a), en el que cuestiona la pureza de los medios visuales en varios aspectos. Uno de los significados de medio a que Mitchell (2005a: 257) apunta es su aspecto sensorial: puesto que los sentidos operan conjuntamente, «al media are, from the standpoint of sensory modality, ‘mixed media’», por lo que habría que hablar de «predominance», por ejemplo, de predominancia visual para los medios visuales.

Por el contrario, Mitchell también insiste en que la pureza de los medios es un mito del modernismo, un fetiche, que esconden tanto el discurso (crítico, literario, etc.), es decir, las palabras que hay detrás de las imágenes, como las huellas de la creación manual de la obra. Mitchell (2005: 259) afirma que todos los medios son «mixed media» porque no responden a una esencia diferencial sino a una convención que se deriva de prácticas materiales y sociales, para lo que cita a Williams. Tanto McLuhan, pionero en el discurso

sobre los medios, como Peirce desde la semiótica subrayan la existencia híbrida de los sentidos y de los signos. Según Mitchell,

McLuhan's notion of media as 'sensory ratios' needs to be supplemented with a concept of 'semiotic ratios', specific mixtures of sign functions that make a medium what it is. Cinema, then, is not just a ratio of sight and sound, but of images and words and of other differentiable parameters such as speech, music and noise (Mitchell, 2005a: 261).

La propuesta de Mitchell subraya los tres aspectos con que Ryan caracteriza los medios –semiótico, tecnológico y social– pero haciendo de las convenciones que lo hacen posible el objeto de análisis. En realidad, el discurso de Mitchell es de forma implícita una crítica del iconismo atendiendo a la complejidad neurológica y sensorial, en la dirección en que Umberto Eco la llevará a cabo de forma explícita. Por ello, Mitchell (2005a: 264) reclama como una de las tareas de la cultura visual atender a «inquiries into the nature of visual nature» de forma interdisciplinar. Para ello, es necesario considerar la visión en su funcionalidad evolutiva y atender a su relación con la memoria, como hace la semiótica cognitiva.

Por su parte, la propuesta de la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss (2000, 2009) es la de la actual condición posmedial del arte. La concepción de medio de que parte Krauss es, por tanto, la del soporte material y técnico que define las diferentes artes desde la Academia, no en un sentido esencial sino convencional. Krauss se remonta a las décadas de los sesenta y setenta para rastrear el inicio de la condición posmedial en las prácticas de vanguardia que reclama la paternidad de Duchamp. Como hemos visto, el arte conceptual pretende librar al arte de su especificidad medial, que era la base de su supuesta autenticidad y, por consiguiente, de su condición de mercancía (Krauss, 2009).

En este proceso, el medio como soporte material del arte se mezcla con los nuevos medios técnicos. Para Krauss (2000), otro acontecimiento que apuntala la era posmedial es la inclusión de la televisión en las prácticas artísticas, como hace Richard Serra en la década de 1970. La heterogeneidad del vídeo no permite categorizarlo como un medio desde el punto de vista esencial, sino como un soporte técnico: «In the age of television, so it broadcast, we inhabit a post-medium condition» (Krauss, 2000: 32).

En este panorama artístico, quienes van contra la condición posmedial del arte son la auténtica vanguardia en la actualidad. Ejemplifica su propuesta con varios artistas que, en lugar de utilizar medios convencionales, basan su práctica en la recurrencia de soportes

técnicos provenientes de géneros y objetos comerciales, como en el caso de William Ken-tridge con la animación y Sophie Calle con el reportaje periodístico (Krauss, 2009).

Desde la literatura comparada, Domingo Sánchez-Mesa y Jan Baetens (2017) abor-dan las consecuencias del actual panorama medial en la práctica literaria –«en expan-sión», es decir, directamente interpelada–, y proponen clarificar la terminología en aras de hacerla útil, así como detectar el lugar de las prácticas literarias en el nuevo panorama digital. Su propuesta crítica se basa en tres conceptos: intermedialidad, transmedialidad y demediación. Atendiendo las relaciones y condición mixta de los medios, definen inter-medialidad de forma radical como «no [...] solo un término general que define las rela-ciones entre medios autónomos, sino que es también el término que identifica la plurali-dad interna de cada medio e incluso, yendo un paso más allá, la mera condición de posi-bilidad de existencia de cualquier medio» (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 9).

Literatura comparada, estudios interartísticos e intermedialidad

En el primer capítulo vimos cómo la literatura se convertía en un arte definitivamente con Platón. En el siglo XX, no solo las artes devienen en medios, sino que los medios devienen en artes cuando se convierten en ambientes (*environments*) institucionalizados. Así es como Canudo (1980) [1911] desarrolla su teoría del cine como séptimo arte después de las clásicas –pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música–. Para Canudo (1980 [1911]: 13), el cine es una «síntesis total [...] el arte total al que, desde siempre, han ten-dido todas las artes». Ya hemos señalado la importancia del debate acerca de la fotografía como arte, en el que Koppen (1990) destaca el papel de la literatura, y que finalmente se resuelve con el papel del museo.

Sánchez-Mesa y Baetens (2017) detectan dos cambios principales que ha sufrido la literatura comparada desde la década de 1970. Por una parte, lenguaje y texto, como ob-jetos de estudio tradicionales, han sido desbordados por el de medio, «un concepto que ya no se restringe a elementos lingüísticos o verbales» (2017: 6), de forma que campos como la narratología se van a abrir a textos no verbales –el mejor ejemplo es Ryan (2006)–. Por otra parte, la literatura comparada evoluciona a la comparación interartística y comienza a utilizar términos como intermedialidad y remediación.

Como indica Cluver (2006: 14), el papel primordial de la literatura en el abordaje de las relaciones interartísticas venía dado en parte por el uso del término Poética. En 1968, Ulrich Weisstein habla de la iluminación mutua de las artes en su libro *Exkurs*:

Wechselseitige Erhellung der Künste como un interés de la literatura comparada. En la década de 1950, el programa de Literatura comparada de la Universidad de Indiana comienza a impartir cursos de Literaturas y otras artes. Esta inclusión del comparatismo interartístico, sin embargo, fue discutida posteriormente (como hemos visto en el caso de Claudio Guillén).

Para Clüver (2006: 14), tanto la literatura comparada como los estudios interartísticos han venido encargándose, sobre todo, de relaciones textuales, especialmente del estudio genético de fuentes y de influencias –corriente predilecta de Guillén. Rajewsky señala que en el campo de las artes se ha venido trabajando ampliamente en su transposición:

filmic writing, ekphrasis, musicalization of literature, as well as such phenomena as film adaptations of literary works, “novelizations,” visual poetry, illuminated manuscripts, Sound Art, opera, comics, multimedia shows, hyperfiction, multimedial computer “texts” or installations, etc. (Rajewsky, 2015: 50).

Sin embargo, los trabajos sobre comparación interartística que eran publicados tenían la palabra como objeto central de la comparación. Clüver (2006) señala, sin embargo, que desde la publicación en 1995 de *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* ha sido mayor la tendencia a presentar estudios en que el lugar de la palabra es minoritario o nulo. Esta tendencia hace que «a expressão Literatura e outras Artes é não apenas pouco apropriada para o campo de estudos, mas também deixa de abranger todo o âmbito dos interesses e preocupações atuais dos Estudos Interartes» (Clüver, 2006: 13). Mientras que en el ámbito estadounidense se habla de Interart Studies, en Alemania no hay un vocablo equivalente, de forma que desde la década de 1990 se utiliza el término «Intermedialität» para atender a esas relaciones entre artes (Clüver, 2006), como es el caso de Rajewsky (2015). Durante esa década, el término también es adoptado en el ámbito inglés y francés.

Cabe preguntarse, por tanto, si se trata de dos disciplinas que abordan el mismo objeto y de la misma forma o si hay diferencias entre ellas. Según Clüver (2006), tanto Wagner (1996) como Wolf (1999) consideran los términos Estudios de intermedialidad y Estudios interartísticos sinónimos, en relación con sus objetivos y a sus métodos. Por su parte, Rajewsky (2005) se refiere a los estudios interartísticos como un precedente que estudia los mismos objetos que los estudios intermediales. Ciertamente, hay un nuevo

panorama de medios digitales, pero «intermedial relations and processes per se remain phenomena which have been recognized for a long time» (Rajewsky, 2005: 44).

La intención de Wagner (1996: 10) es estudiar las apropiaciones que hacen los textos de las imágenes «in the light of recent theory», es decir, rechazando la visión de las artes hermanas y su consiguiente correspondencia. Para ello, como hemos señalado, propone el uso de los conceptos de écfrasis, iconotexto e intermedialidad. Wagner (1996: 19) rescata intermedialidad a través del término intermedial y lo caracteriza como una transposición de intertextualidad entre diferentes medios, por ejemplo, «the “intertextual” use of a medium (painting) in another medium (prose fiction)». Por tanto, Wagner (1996: 18) propone hablar de estudios de intermedialidad para comprender «the intermedial nature of iconotexts».

Como recoge Rajewsky (2005), intertextualidad e intermedialidad se diferencian porque las relaciones del primer tipo son intramediales, pero no de diferente naturaleza. De hecho, no se puede entender la intermedialidad sin el desarrollo de la teoría intertextual. Para Clüver (2006), es claro que la interpretación textual no puede entenderse solamente atendiendo al componente verbal, puesto que siempre se implican textos de otros medios, algo coherente con la idea de Mitchell (2005) de que no existen medios puros y con la coherente contextualización de todo texto en el entramado semiótico de la realidad.

Wolf (1999: 1) define la intermedialidad como «the participation of more than one medium of expression in the signification of a human artefact», y señala dos razones principales para el uso de este término. Por una parte, una continuación y amplitud de las consecuencias de los estudios de intertextualidad; y, por otra parte, el desarrollo en los últimos años de los medios digitales, lo que denomina el giro intermedial, y que apunta en la misma dirección que Bolter y Grusin (2000), esto es, a la intermediación en el ciberespacio y a la transgresión de los medios (Wolf, 1999).

Si, según la intertextualidad en sentido amplio, «all textuality is in truth intertextuality» (Gray, 2017: 198), la teoría de la medialidad de McLuhan y de la remediación de Bolter y Grusin (2000), según la que todo medio remedia otro que es su contenido, resulta una deriva lógica. Clüver (2006: 14) denomina contacto «inter textūs»⁵⁷ a las relaciones que se establecen con textos de otras literaturas, pero también textos no verbales, de forma que «[f]oi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos

⁵⁷ Con el macrón (˘) en el texto de Clüver.

Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade».

Según Clüver (2006), los estudios interartísticos incluyen conceptos de la teoría de la literatura y la narratología, como el concepto de talento múltiple. Rajewsky (2005) señala que la intermedialidad apunta a nuevas formas de pensar y resolver los problemas ya planteados por los estudios interartísticos, en parte porque es más consciente de la materialidad de las prácticas artísticas y culturales. Asimismo, indica que la intermedialidad es un concepto que puede aplicarse de forma más amplia y que promueve la interdisciplinariedad más fácilmente, que es para Bal (2009) necesaria en el análisis cultural que propone, precisamente porque los conceptos se enriquecen al ser adquiridos y modificados por las disciplinas.

En todo caso, la disciplina desde la que se aborde el estudio determina las preguntas y la metodología empleadas: para Clüver, la diferencia clave entre los estudios interartísticos y la intermedialidad es el cambio de objeto que implica un cambio de metodología. La intermedialidad considera como objeto de estudio «textos decididamente no recibidos como artísticos» (Clüver, 2006: 18) y, por tanto, no solamente puede aplicar la teoría de la estética tradicional. Después de analizar el cambio que sufre el mundo del arte especialmente en la década de 1960, podemos afirmar que la amplitud intermedial a medios no artísticos se da también en la propia definición de arte. Las artes antiguas son remediadas por las nuevas prácticas y, por tanto, también requieren una nueva teoría que las vincule a estas.

La ampliación del objeto de estudio, ya no en función solamente de sus características estéticas, hizo que se comenzara a hablar de estudios de imagen y palabra (Word and Image Studies) (Clüver, 2006). Se produce en la terminología un deslizamiento desde la consideración del objeto en términos estéticos a la consideración del objeto en términos semiótico-comunicativos –código semiótico y canal comunicativo–. Este deslizamiento se basa en una de las características de la literatura, que, según Schaeffer, explica el lugar central de la teoría de los géneros en ella: «la literatura o la poesía constituyen ámbitos regionales en el seno de un ámbito semiótico unificado más vasto, que es el de las prácticas verbales, ya que éstas no son todas artísticas» (Schaeffer, 2006 [1989]: 6).

Sin embargo, el concepto de imagen es el que comienza a ser abordado ampliamente, en especial en los estudios visuales por parte de Mitchell en «What Is An Image?», por razones que podrían denominarse de hipermediación: «language and imagery are no longer what they promised to be for critics and philosophers of the

Enlightenment—perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding» (Mitchell, 1984: 503).

Mitchell (1984: 505) presenta la diversidad de términos que pueden entenderse por imágenes como una familia en la que hay realidades gráficas (pinturas, estatuas), ópticas (espejos, proyecciones), perceptuales (datos sensoriales, apariciones), mentales (sueños, recuerdos, ideas) y verbales (metáforas, descripciones, escritura), cada una de las cuales pertenece a una disciplina. Desde la psicología, como en el caso de medio, Gibson (1978: 3) ya había afirmado la dificultad de definir el término: «What artists, critics, and philosophers of art have to say about pictures has little in common with what photographers, opticists, and geometers have to say about them. They do not seem to be talking about the same topic. No one seems to know what a picture is». En realidad, como señala Bal y profundizaremos más adelante, la imagen es un concepto «que viaja entre los estudios visuales y los literarios» a través del término de metáfora (Bal, 2009: 83).

En consonancia con su teoría medial, Mitchell (1984: 507) afirma entonces que tanto las imágenes gráficas como las ópticas, es decir, aquellas que se entienden en sentido propio o literal, no son más puras que aquellas tenidas por impropias, puesto que estas últimas no son «stable, static, or permanent in any metaphysical sense; they are not perceived in the same way by viewers any more than are dream images; and they are not exclusively visual in any important way but involve multisensory apprehension and interpretation». Mitchell (1984) se halla bajo el paraguas de Gombrich y la noción de convencionalidad aplicada a las imágenes pictóricas, construidas también por lenguaje verbal.

Para Mitchell (1984), el conflicto entre palabra e imagen encarna tantos otros conflictos porque es la metáfora de un encuentro mayor, aquel que se da entre cultura y naturaleza, entre símbolo y mundo, «a struggle that carries the fundamental contradictions of our culture into the heart of theoretical discourse itself» (Mitchell, 1984: 530). Su propuesta es atender críticamente a qué intereses sirve esta lucha en cada contexto. En este contraste entre signos, «[t]he image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as (or, for the believer, actually achieving) natural immediacy and presence» (Mitchell, 1984: 529). Por tanto, propone detectar a qué discursos enmascara en cada caso la supuesta transparencia de la imagen; por ejemplo, la categoría de imágenes realistas o naturalistas es parte de la ideología de la ciencia y el racionalismo occidental, que generan una idolatría contrarrestada por reacciones iconoclastas en ámbitos como el arte, la psicología y la filosofía (Mitchell 1984: 526).

Por su parte, Flusser, como crítico medial, explica las ideologías por la dialéctica entre imagen y texto que presentan. Afirma que el marxismo y el fascismo solo se diferencian en el código: el primero presenta un punto de vista textolátrico que pretende eliminar imágenes, mientras que la idolatría del fascismo busca invadir los textos, lo cual hace ambas ideologías indistinguibles (Flusser, ENTREVISTA FLUSSER Budapest).

Por tanto, la intermedialidad supone una amplitud en el objeto de estudio: se apropia de las artes tradicionales propias de los estudios interartísticos (música, literatura, artes plásticas, danza, arquitectura), tanto como artes simples como artes mixtas (ópera, teatro, cine); pero también de los textos de los nuevos medios. Sin embargo, la intermedialidad trabaja conscientemente y desde el primer momento con formas mixtas: «as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizessem justiça» (Clüver, 2006: 19).

Si Rajewsky (2005) no define el concepto de medio, Clüver (2006) emplea un término amplio como Bolter y Grusin (2000), que incluye medios impresos (imprenta), audiovisuales (cine, televisión, radio, vídeo), electrónicos y digitales. Los medios se caracterizan por estar institucionalizados y por tener sus propios métodos materiales y funciones sociales (Clüver, 2006: 19). Para Clüver, los medios no son solo sistemas de signos sino que responden a más funciones: por ejemplo, la fotografía como medio es también un proceso de producción mecánica (2006: 21). Al entender por medio tanto clases textuales como técnicas de impresión, podemos poner el peso en los procesos de comunicación o en las técnicas de producción. Por su parte, Wolf (1999) señala la doble naturaleza de código semiótico y canal comunicativo en el concepto de medio.

La especificidad de los estudios interartísticos y literarios se preserva con algunas posturas que consideran solamente como medios los modernos medios de comunicación de masas, incluyendo los periódicos y revistas, es decir, los new media. Esta distinción, sin embargo, resulta problemática, no solamente porque el arte y la literatura pueden definirse como medios, sino porque olvida la retroalimentación que se da entre medios antiguos y medios nuevos, es decir, la doble lógica señalada por Bolter y Grusin (2000). Su consecuencia es que los medios más recientes refunden otros más antiguos que, por tanto, también cambian y se actualizan. De esta forma, las páginas webs no son un nuevo medio solamente en relación con la novela del siglo XIX, sino en relación, por ejemplo, a la llamada literatura de *Twitterature*, es decir, una forma de escritura que se genera en y para la red social, que se adapta a sus limitaciones y que requiere una forma de lectura

específica. ¿En qué sentido puede afirmarse que las nuevas formas de literatura digital son literatura y no un mero medio? Las fronteras entre medios que conviven sincrónicamente, como vemos, son problemáticas y artificiosas y no pueden reproducir las distinciones entre medios separados sincrónicamente.

Desde Higgins (2001) y su concepto de intermedia frente a mixed media, la cuestión de la posibilidad de diferenciar o disociar los medios del texto se presenta clave, señalada por Guillén (1985) desde la literatura comparada y retomada por Rajewsky (2005) desde la intermedialidad. Para Clüver (2006: 31), la pureza intermedial del texto no es decisiva, pero puede ser interesante para su interpretación. Asimismo, la relación entre sus medios genera varias posibilidades de textos que Clüver (2006: 19) especifica. El texto multimedia presenta de forma separable sus componentes, mientras que en el texto mixmedia los signos pertenecientes a diversos medios «não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto».

Consideramos que la posible separación de los componentes no es tanto un aspecto esencial como contextual de la obra y que su continua alusión responde a que enmascara el conflicto entre imagen y palabra, en concreto, el de la posibilidad de existencia separada de la imagen. Clüver (2006: 20) pone el ejemplo del videoclip, en el que considera que el texto visual no es autosuficiente con respecto a la música y, por tanto, se trata de un texto mixmedia. En este caso, la dependencia de la imagen puede deberse a que es un producto de aparición posterior a la pieza musical y que convencionalmente siempre va acompañado de esta.

Sin embargo, un objeto mixto puede estar formado por textos que antes tenían una existencia independiente —como en el caso de *Kriegsfibel* de Brecht, formado por fotografías de prensa y poemas editados de forma independiente— y que una vez reunidos dependen mutuamente para la generación de un sentido nuevo, el sentido específico de la obra intermedial. En este caso, entonces, puede postularse tanto una dependencia como una independencia entre los dos tipos de textos.

Por otra parte, la etiqueta de texto intersemiótico puede utilizarse de forma amplia para aquel en el que participan varios sistemas de signos, mientras que se habla de transposición intersemiótica entre textos de diferentes sistemas semióticos o medios, que Rajewsky situaba en el tercer tipo de intermedialidad. Como señala Clüver (2006: 17), la transposición intersemiótica se vincula con los estudios de traducción con la conciencia de que «[a] mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma

mídia⁵⁸ para outra – conforme o que se entende por mídia» (2006: 17). Para Clüver (2006), una diferenciación importante es la que se da entre relaciones intermediáticas y textos intermediales, aunque pueden entenderse como formas de la intermedialidad. Es decir, entre una relación de remediación/imitación entre medios y una relación de unión/fusión de medios; a esta segunda categoría pertenecen los textos concretos.

En conclusión, los estudios de intermedialidad se presentan como la disciplina de estudio de obras mixmedia, en las que la fusión entre sus componentes variará de forma gradual. Si bien el estudio de la intermedialidad no es radicalmente nuevo porque la literatura comparada y los estudios interartísticos ya atendían a las artes mixtas y a los textos mixtos, tampoco puede considerarse la misma actividad con nuevo nombre. Por el contrario, los medios técnicos han generado una nueva realidad que también transforma el desarrollo de los medios previos, los cuales no pueden estudiarse de forma ajena. En definitiva, hay un nuevo objeto de estudio, el texto intermedial o mixmedia, que precisa de una nueva disciplina, la intermedialidad.

Además, es en esta disciplina donde puede atenderse a la naturaleza semiótica, comunicativa y social –es decir, a la naturaleza de medio– de los componentes de los objetos intermediales. En el caso de este trabajo, los medios que conforman nuestro objeto de estudio son la fotografía y la literatura.

Fotografía como medio y mensaje

Después de los telares llegaron los diccionarios y después de los diccionarios
llegaron los telares mecánicos.

CARRIÓN (2021: 22)

La fotografía se define como «Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor» (DLE, s. v. fotografía). En realidad, no hay un único procedimiento, sino que numerosas técnicas responden a la escritura con luz y numerosos son los cambios que esta tecnología ha experimentado en respuesta a la búsqueda de mayor calidad en la imagen y mayor rapidez y diversidad de procedimientos en la toma.

⁵⁸ Con tilde en el texto de Clüver.

La fotografía como idea existía antes de su consecución técnica: se trata de la aspiración de fijar en una superficie la imagen proyectada en la cámara oscura, en la que varios individuos trabajan al mismo tiempo, pero de forma independiente. Se considera que el año de nacimiento de la fotografía es 1839, cuando se inventan dos procesos fotográficos: el daguerrotipo por parte del francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre y el proceso de negativo/positivo por parte del inglés William Henry Fox Talbot (Wooters y Mulligan, 2005). Ambos procesos se basan en la utilización de productos químicos sensibles a la luz proyectada para retener la imagen –se trata del avance físico que ya indicamos en el capítulo anterior–. La diferencia entre ambos procedimientos es que el de Talbot, con los negativos, permitía generar copias, de forma que, a pesar de que el daguerrotipo daba como resultado una imagen de mayor calidad, el procedimiento de la cámara analógica aprendió la praxis de la reproducibilidad del invento de Talbot. Aunque la historia de la fotografía puede escribirse atendiendo a distintos criterios que vehiculen su narrativa, la fotografía, como todo medio técnico, se desarrolla a través de las constricciones de la tecnología y de su contexto sociohistórico.

Fontcuberta (2013) prefiere llamar a la fotografía analógica fotoquímica, como un procedimiento en su mayor parte artesanal por la duración del proceso fotográfico hasta la obtención de la imagen y las decisiones que se deben tomar a lo largo del mismo, entre ellas, el tiempo de exposición antes de tomar la fotografía y también durante el revelado. En 1888 Kodak lanza las primeras cámaras compactas. Las posibilidades de comercialización implican una mayor mecanización de la cámara que facilita la toma. No solo se trata de hacer a las personas objeto de las imágenes, sino también agentes gracias a la mayor ligereza del aparato y al menor tiempo de exposición. Sin embargo, la mayor revolución llega con la fotografía digital. En palabras de Fontcuberta (2013), la fotografía analógica «se inscribe» mientras que la digital «se escribe»:

Es decir, en la fotografía tradicional, la imagen se compone por la proyección de un reflejo óptico sobre la película, sobre toda una superficie, mientras que la formación de la imagen digital tiene lugar por líneas de píxeles, el escáner sería su paradigma. Y entonces esa nueva composición, esa nueva estructura íntima de la imagen permite una actuación sobre sus unidades básicas que son los píxeles que nos traslada a una construcción del sentido parecida a la que tenemos al escribir (Fontcuberta, 2013).

Desde su nacimiento, la imagen fotográfica y la actividad del fotógrafo se definen en contraste con otras imágenes y actividades, como la del pintor. A diferencia de la imagen pictórica, la fotografía es caracterizada como el resultado de una acción automática. McLuhan (1964) dedica un capítulo a la fotografía, donde indica que ya Talbot la consideraba «a kind of automation» (1964: 171). Por su parte, Stanley Cavell (1971: 23), al inicio de la década de 1970, afirma que la fotografía superó la subjetividad «by automatism, by removing the human agent from the task of reproduction». Esta caracterización también pone en duda la noción de autoría y de agencia en la acción del fotógrafo, y cabría preguntarse cuál es la influencia del automatismo fotográfico en el movimiento que señalaba la muerte del autor, formado por teóricos como Barthes, Foucault y Derrida.

El automatismo de la fotografía radica en el hecho de que es la primera imagen técnica, algo que es la base del pensamiento sobre la fotografía de Flusser. Si bien su pensamiento no se ha relacionado en gran medida con el de McLuhan (Flusser, 2002: XI), su teorización sobre los medios permite dar una visión más amplia y, ciertamente, no resulta tan alejada. Por su parte, Flusser (1998) caracteriza el pensamiento de McLuhan como contrario al suyo, de quien indica que «proposes an attitude toward the image which I consider fascistoid. I am absolute against him, but still, it is a point of departure».

Flusser (1998: 29) define las imágenes como «mediações entre o homem e o mundo», es decir, reconoce su carácter semiótico, pero diferencia entre las imágenes prehistóricas y las imágenes poshistóricas. Asimismo, presenta la relación entre imagen y escritura como una dialéctica diacrónica y también como una transformación: la escritura pictográfica se crea al poner los elementos de la imagen formando una línea, tanto los pictogramas como los píxeles.

En su origen, «texts explain, count, recount, criticize images and their purpose is to destroy images» (Flusser, ENTREVISTA FLUSSER Budapest), porque las imágenes prehistóricas se volvieron opacas, «a screen which hides what they mean». Imágenes y textos compiten por explicarse mutuamente, como en la cultura hebrea, cuyos profetas están en contra de las imágenes. Esto crea conciencia mágica, según la cual el mundo se toma en función de la imagen para entenderla (Flusser, ENTREVISTA FLUSSER Budapest). Con las imágenes prehistóricas, el hombre «passa a viver o mundo em função de imagens» en lo que llama idolatría (Flusser, 1998: 29). Por su carácter simbólico, son abstracciones de primer grado en las que se abstraen dos dimensiones de un fenómeno. Para su creación, un agente humano, como un pintor, concibe símbolos en su mente y los traslada a la superficie.

En términos de McLuhan, las imágenes prehistóricas son medios cuyo contenido es el pensamiento como medio o, según la denominación de Mitchell (2005a, 2005b), se trata de imágenes gráficas (pictures) que remedian imágenes mentales (images), que a su vez pueden tener su origen parcialmente en imágenes perceptuales. Estas imágenes prehistóricas son denominadas por Gibson (1954) quirográficas, es decir, realizadas a mano.

Si Harari (2014) subraya el papel de la revolución cognitiva, para Flusser (1998: 21), hay dos revoluciones clave en la cultura: la primera es la invención de la escritura lineal, que tiene lugar en el segundo milenio a. C. y que supone el comienzo de la Historia; la segunda es reconocida como contemporánea y se caracteriza por la invención de las imágenes técnicas. Según Flusser, la escritura lineal se crea al desentrañar la superficie de las imágenes y alinear sus elementos, y se funda sobre la simbolización o conceptualización, «que permite codificar textos e decifrá-los» (1998: 30). Por tanto, el pensamiento conceptual es más abstracto que el pensamiento de las imágenes y, en consecuencia, «Ao inventar a escrita, o homem afastou-se ainda mais do mundo concreto quando, efectivamente, pretendia aproximar-se dele» (1998: 30).

Desde la psicología de la percepción, Gibson (1954) caracteriza algunos signos, entre ellos las imágenes y la escritura, como sustitutos (surrogates) de la realidad, teoría que sirve para entender cómo se transmite la información como un paso previo de una teoría de las imágenes. Gibson (1954: 5-6) define los sustitutos como «stimulus produced by another individual which is relatively specific to some object, place, or event not at present affecting the sense organs of the perceiving individual». Los humanos constantemente crean sustitutos a partir de acciones motoras o de tecnologías (Gibson, 1954: 8) –las últimas de las cuales entran en la concepción de medio de McLuhan como prótesis humanas–, que le sirven para clasificarlos. Los actos motores son: a) sonidos vocales; b) movimientos corporales; c) el trazo sobre algunas superficies; d) el modelado de alguna sustancia; e) la generación de sonidos mecánicos a partir de algún instrumento. Tanto el dibujo y la pintura, es decir, imágenes prehistóricas según Flússser, como la escritura, son sustitutos generados por el trazo en ciertas superficies.

Gibson también atiende a un proceso similar al de remediación a partir del desarrollo de tecnologías o nuevos medios: en primer lugar, el discurso como un sustituto temporal es fijado de forma más permanente por la escritura, la cual es reemplazada por la impresión; por su parte, los sistemas de almacenamiento y reproducción de sonidos reemplazan el discurso y la música; y así es la relación entre las imágenes pictóricas y los

grabados con la fotografía; y entre las imágenes con el sistema del cinematógrafo y de la televisión (Gibson, 1954: 8).

Los sustitutos caracterizan su significado entre dos extremos que pueden graduarse, a saber, la convención y la proyección. En el extremo de la convención está el lenguaje y los símbolos algebraicos y en el extremo de la proyección están las imágenes, tanto en movimiento como inmóviles. De esta forma, la relación entre el objeto –o referente desde el punto de vista semiótico– y su sustituto –o signo semiótico– es en el primer caso extrínseca y de fidelidad y en el segundo intrínseca y de univocación. Estos extremos en la práctica generan sustitutos mixtos, como la escritura con imágenes e ideogramas, o las pinturas en que se añaden símbolos convencionales, que reducen la fidelidad, pero añaden univocidad (Gibson, 1954: 11). Como vimos en el desarrollo de la escritura, su carácter alfabético supuso una ganancia en precisión y, por tanto, en univocación; y así es como se argumenta la función de la escritura para desambiguar las imágenes. El interés de Gibson en esta clasificación estriba en entender cómo se gestiona la diferente información y cómo puede ser aprendida.

El resultado de la dialéctica que presenta Flusser no es la desaparición de las imágenes, sino la infiltración de estas en los textos: «they vampirize on the text» (Flusser, ENTREVISTA FLUSSER Budapest), como en los manuscritos medievales, donde aparecen miniaturas. La novedad del pensamiento de Flusser está en la relación de remediación que establece entre imágenes y escritura. La escritura es denominada «o metacódigo da imagem» porque su función es explicarlas (Flusser, 1998: 30) a partir de una relación dialéctica de canibalización: las imágenes son capaces de «ilustrar textos, a fim de remagizá-los», de forma que se influyen mutuamente; así, las imágenes se conceptualizan –o convencionalizan– mientras que los textos se vuelven más «imagéticos» (Flusser, 1998: 30).

Los textos, como signos, medios o sustitutos, tienen el propósito de mediar entre el hombre y las imágenes en lucha por la conquista del sentido: los textos pueden «tapar» las imágenes. El hombre entonces pasa a vivir en función de los textos, actitud que Flusser (1998: 31) llama «textolatría» y que muy bien se podría denominar actitud textocentrista. El pensamiento mágico que los textos querían destruir con su pensamiento histórico se apropia de ellos. Para Flusser (1998: 31), la historia entra en crisis como consecuencia de la crisis de los textos, que define como un proceso «de recodificação de imagens em conceitos», a consecuencia de la cual surgen las imágenes técnicas –llamadas tecnográficas por Sonesson (1999)–. Según Flusser (1998), las imágenes técnicas son aquellas

producidas por aparatos que, a su vez, son producto de la aplicación de un texto científico y, por tanto, son ontológicamente diferentes de las imágenes prehistóricas o tradicionales. La fotografía, como imagen técnica, es producida por aparatos, que «são produtos da técnica que, por sua vez, é um texto científico aplicado» (Flusser, 1998: 33). Como en la cita que abre este apartado, entre el telar y su homólogo mecánico media irremediablemente la escritura.

La cámara condiciona la imagen porque lleva impreso el algoritmo para su producción: esta es la naturaleza de la automaticidad de la fotografía. Los algoritmos son la base del desarrollo tecnológico, y se pueden definir como «a methodical set of steps that can be used to make calculations, resolve problems and reach decisions» (Harari, 2016: 97). La cámara analógica funciona como un aparato que responde a la información dada por distintas variables, según las cuales genera la imagen; estas variables son la cantidad de luz que entra por el diafragma, la cantidad de tiempo de exposición y la sensibilidad del soporte fotosensible. Este algoritmo, en términos de Flusser, es una conceptualización derivada de un texto científico.

En este sentido, las imágenes prehistóricas se definen como abstracciones de primer grado, los textos como abstracción de segundo grado y las imágenes técnicas como abstracciones de tercer grado (Flusser, 1998: 33). Estas últimas son poshistóricas y no imaginan directamente el mundo, sino que entre ambos media «[the] writing thinking» (Flusser, 2002: 126), esto es, textos que hablan de imágenes (prehistóricas) que imaginan el mundo.

El discurso de la automaticidad de la cámara induce a aquel de la transparencia de la imagen o, en términos de Bolter y Grusin (2000: 24), de la inmediatez con la realidad, que implica «an immediate relationship to the contents of that medium». Para que las imágenes produzcan esta sensación, Bolter y Grusin (2000: 24-25) enumeran tres técnicas: la perspectiva lineal (que abordamos en el primer capítulo), la disimulación del medio y, a partir de las imágenes técnicas, la automatización de la perspectiva lineal implementada en la cámara oscura. En los siguientes apartados analizaremos la fotografía como signo indicial –producido por la automaticidad– y como signo icónico –basado en la inmediatez–.

Por tanto, Flusser (1998: 34) indica que las imágenes técnicas son aparentemente impresiones directas de la realidad y su significado es transparente, unidas «por uma cadeia ininterrupta de causa e efeito» que no necesita desciframiento, consideradas no como imágenes sino como «visões do mundo»; este discurso cambia la forma en que se

las crítica. Para Flusser (1998), la crítica de las imágenes técnicas debe llamar la atención sobre la cámara, que denomina caja negra, porque su desconocimiento nos hace analfabetos: lo que se interpone entre ellas y su significado no es solo un agente humano, sino los aparatos, una tecnología derivada de la abstracción de textos que resulta demasiado compleja para ser entendida. Pero, como indica Gould,

We have done all this [the age of atomic weaponry, air transportation and the electronic revolution, not to mention our prospects for genetic engineering and our capacity for environmental destruction on a global scale], for better or for worse, with a brain of unaltered structure and capacity—the same brain that enabled some of us to paint the caves of Chauvet and the ceiling of the Sistine Chapel (Gould, 2002: 914).

Por ello, las imágenes técnicas, como las prehistóricas, también son mágicas «e o seus observador tende a projectar essa magia sobre o mundo» (Flusser, 1998: 35). Esta magia, como las imágenes que la proyectan, es abstracta, de segundo orden, y por tanto difieren: mientras que la magia de las imágenes prehistóricas ritualiza lo que llama modelos o mitos, la magia poshistórica ritualiza «outro tipo de modelo: programas» (35). Frente al peligro de la textolatría, las imágenes técnicas permiten dejar de pensar conceptualmente, de la misma forma que los textos permitieron superar la idolatría. Asimismo, tienen el propósito de unificar la sociedad y de superar los efectos del «pensamiento conceptual barato» (37): las imágenes se protegieron en museos desde los que dejaron de estar presentes en la vida cotidiana y surgieron los textos herméticos, como los científicos, que resultaban inaccesibles. Como consecuencia,

a cultura ocidental dividiu-se em três ramos: a imaginação marginalizada pela sociedade, o pensamento conceptual hermético e o pensamento conceptual barato. Uma cultura assim dividida não pode sobreviver, a não ser que seja reunificada. A tarefa das imagens técnicas é restabelecer o código geral para reunificar a cultura (Flusser, 1998: 37).

La novedad de Flusser está en que se detienen a analizar la supuesta automaticidad de la cámara fotográfica y detecta el desarrollo de la misma: su uso cada vez más fácil sin necesidad de comprender el funcionamiento del aparato, aparentemente «tão inócua e “primitivo”» (Flusser, 1998: 39). Los aparatos constituyen la cultura, y es gracias a ellos que proyectamos una visión científica sobre la naturaleza. En la filosofía de Flusser

(1998), la cámara fotográfica es un instrumento, es decir, un objeto cultural que produce bienes de consumo, al contrario de estos últimos, que son buenos para ser consumidos.

Flusser (1998: 41) define los instrumentos como «prolongamentos de órgãos do corpo: dentes, dedos, mãos, braços prolongados», es decir, similares a los medios según McLuhan y también a las prótesis según Eco (2016) [1975]. Con la Revolución industrial pasan a llamarse máquinas –Eco (2016) [1975] entiende algo diferente por máquinas–: «Será então, o aparelho fotográfico uma “máquina” por simular o olho e recorrer a teorias ópticas e químicas, ao fazê-lo?» (Flusser, 1998: 41). McLuhan (1964) es consciente de que las extensiones de los órganos y sentidos implican también una (auto)amputación de los mismos, como señala Mitchell (2005). Si bien McLuhan no se expresa en estos términos, la idea responde a la frase «use it or lose it», utilizada en el ámbito científico para referirse, entre otras, a la relación que se da entre el ejercicio y la masa muscular: las capacidades que no se ejercitan dejan de tenerse.

Sin embargo, Para Flusser (1998), las máquinas pasan a subvertir al hombre en una relación no somática sino social. Los fotógrafos, como escritores y pintores, producen, manipulan y almacenan símbolos, generando mensajes para informar. Sin embargo, esta actividad de producción de símbolo comienza a ser ejercida por los aparatos (Flusser, 1998: 42). Bolter y Grusin (2000) ven esta relación social de forma menos negativa. Hay una relación dialéctica y bidireccional entre los aspectos formales del medio y su papel en el entramado social y económico en que se desarrolla. Esta implica que la cámara fotográfica se desarrolla para dar respuesta a las necesidades sociales de esa imagen, por tanto, debía ser cada vez más ligera y requerir menos tiempo de exposición. A su vez, la imagen debía ser cada vez más parecida a su referente y reproducible. En la dirección inversa, la posibilidad de poder obtener fotos al instante cada vez más parecidas motivará necesidades sociales y económicas, como veremos en la definición de la ideología realista de la fotografía. Como indican los Bolter y Grusin (2000: 99), la realidad es definida por los medios: «Just as photorrealism has defined reality as being in a photograph, interactive films define it as being in a movie».

Flusser define los aparatos como un sistema, esto es,

a structure that uniquely matches the rational relationship between the end (final output) and the means (initial condition or input) to a certain theoretical proposition or relation, or, more formally expressed, an ‘input/output scheme’ that includes input, operator, and output as three essential elements (Kamitake, 2008: 21).

Los sistemas operan a partir de procesos algorítmicos, «whose complexity is bounded in advance, i.e., the bound is independent of the input and the current state of the computation» (Blass & Gurevich, 2004: 9). En este proceso, la imagen fotográfica es el output de la cámara. Este discurso se enmarca en la amplia relación entre el hombre y la tecnología que adquiere en el siglo XX características concretas, derivadas de la aceleración tecnológica y de la sucesión de revoluciones de este tipo. Como hemos visto, la relación del hombre con la tecnología es bidireccional: las nuevas tecnologías toman como ejemplos sentidos humanos, mientras que el conocimiento neurológico tendrá como primer escalón la proyección de modelos mentales sobre máquinas, como la desarrollada por Turing. Sin embargo, después de desechar la metáfora de una máquina para definir al ser humano, parece ser que este, como ser biológico, también responde a la lógica de los algoritmos:

Over the last few decades biologists have reached the firm conclusion that the man pressing the buttons and drinking the tea is also an algorithm. A much more complicated algorithm than the vending machine, no doubt, but still an algorithm. Humans are algorithms that produce not cups of tea, but copies of themselves (like a vending machine which, if you press the right combination of buttons, produces another vending machine) (Harari, 2016: 98).

Pero, a pesar de que los nuevos medios se desarrollan de forma semejante al modelo de la comunicación, que también funciona como un sistema de input/output, la comunicación humana comienza a contemplarse en su complejidad cultural. Como señala Eco (2002) [1997], a partir del concepto de código de la teoría de la información, Jakobson define el lenguaje con una doble significación: de sistema sintáctico de unidades diferenciadas y correlación entre dos series de elementos, por lo que preserva la dinámica del lenguaje. Como veremos, Eco sustituye la noción de código por la de interpretación en la comunicación semiótica, lo que implica que el proceso semiótico no es un trasvase de información automático como el que se da en las máquinas. En esta dirección va el análisis de la comunicación humana que Flusser lleva a cabo y que vamos a analizar en el siguiente apartado en el que enmarcamos el fenómeno de la posfotografía.

While enthusiasts and detractors will continue to empty entire dictionaries attempting to describe or deride it, «authenticity» still remains the word most likely to stir a debate. In fact, this leading obsession—to validate or invalidate the reels and tapes—invariably brings up a collateral and more general concern: whether or not, with the advent of digital technology, image has forsaken its once unimpeachable hold on the truth.

MARK Z. DANIELEWSKI (2000: 3)

Harari (2016) habla del dataísmo como un tipo de ideología o religión en expansión actualmente, que pivota alrededor de la idea de información o datos y postula su libre circulación: «Dataism declares that the universe consists of data flows, and the value of any phenomenon or entity is determined by its contribution to data processing» (Harari, 2016: 428). Los organismos, como cualquier otro elemento, son solo sistemas de procesamiento de datos, es decir, algoritmos, que funcionan según diferentes métodos.

Harari remonta el nacimiento del dataísmo a dos desarrollos científicos: la publicación de *On the Origin of Species* de Darwin y la concepción de la máquina de Turing:

Dataism puts the two together, pointing out that exactly the same mathematical laws apply to both biochemical and electronic algorithms. Dataism thereby collapses the barrier between animals and machines, and expects electronic algorithms to eventually decipher and outperform biochemical algorithms (Harari, 2016: 428).

A continuación, vamos a abordar la cuestión de cómo entender la comunicación humana dentro del marco del dataísmo como una teoría de la información. no solo cultural sino universal, y cómo entender la transmisión de imágenes en este contexto. Como indica Sonesson (1999: 1-2), «Our society of information is a society of pictures [and] the society of pictures is, for the first time in history, a society of information».

La comunicación humana es diversa desde la perspectiva del simple intercambio de energía; en palabras de Sonesson, desde el punto de vista semiótico, la comunicación consiste en dar materia de interpretación a otros sujetos, que deben o no cambiar de código, sin necesidad de deslazamiento en tiempo ni espacio, mientras que, en otros dominios, esta sí implica el desplazamiento (Sonesson, 2015: 28-29).

Para Flusser, la teoría de la información y la teoría de la comunicación humana divergen porque mientras que en la primera la comunicación es un proceso natural, en la segunda no lo es. El hombre produce, transmite y guarda informaciones, lo cual es, para Flusser (1998), antinatural según la ley de la termodinámica, cuyo segundo principio dice que la naturaleza como sistema tiende a desinformarse:

o homem parece ser o único fenómeno capa de produzir informações com propósito deliberado de se opor à entropia. Capaz de transmitir e guardar informações não apenas herdadas, mas adquiridas. Podemos chamar a tal capacidade especificamente humana, espírito e ao seu resultado, cultura (Flusser, 1998: 65-66).

Flusser (2002) utiliza el ejemplo de una conferencia, en la que al final de la misma se ha aumentado la cantidad de información. Asimismo, define el término communication como un proceso que supone un cambio de un sistema sobre otro; en sentido estricto, ese cambio implica que al final del mismo debe haber más cantidad de información que al inicio. De hecho, el pensamiento de Flusser se inscribe plenamente en el dataísmo postulado por Harari; así se ve en su concepción de los seres orgánicos como flujos de información:

When viewed from the perspective of the natural sciences, the storage of information is a process that, so to speak, plays itself out as an epicycle on top of a much larger process toward information loss. Eventually, it is absorbed by the larger process. The oak is more complex than the acorn; but it will eventually become ashes, which is less complex than the acorn. The ant is more structurally complex than the amoeba; but our planet is inching closer to the sun and our entire biological epicycle will eventually be reduced to ashes; and these ashes will be less complex than the amoeba (Flusser, 2002: 6).

Aunque la comunicación hace del ser humano un animal social y político, no se debe a su sociabilidad sino a su miedo a la soledad, y su objetivo es negar la naturaleza humana: «to make us forget the meaningless context in which we are completely alone and incommunicado, that is, the world in which we are condemned to solitary confinement and death: the world of “nature”» (2002: 4). Flusser da a la comunicación una utilidad antropológica que se remonta a las primeras ideas contenidas en los textos de cultura: contrarrestar la conciencia de la muerte, como en Gilgamesh.

Por tanto, el objeto de la teoría de la comunicación es la artificialidad de la comunicación para superar la soledad, cuya acumulación de información responde a la intención derivada de la libertad humana: «The storage of acquired information is not an exception to the law of thermodynamics (such as in information sciences), but rather, it is the perverse intention of a human being condemned to death» (Flusser, 2002: 6). Esta artificialidad proviene de la invención de símbolos sistematizados en códigos a través de técnicas artísticas. Los códigos, o los significantes de los mismos, se convierten en una segunda naturaleza que enmascara el mundo significado: «the world of “first nature”» (2002: 4), cuyo aprendizaje hace que se olvide su naturaleza artificial. Flusser es heredero de la lingüística estructuralista, por lo que afirma, pero también discute, la convencionalidad de los códigos.

Al contrario que la teoría de la información, la teoría de la comunicación es una disciplina interpretativa, «and human communication is seen to be a meaningful phenomenon that must be interpreted» (Flusser, 2002: 5). Aquí está la clave que diferencia la comunicación humana del flujo que postula el dataísmo: «Communication is not about safe data transfer but about intentional acts of freedom» (Finger, Rainer Guldin y Bernardo, 2011: 86).

Flusser (1998: 66) indica que hay dos fases para la manipulación de información: el diálogo y el discurso, que dependen la una de la otra. El diálogo consiste en la producción de información nueva a partir de la síntesis de la ya almacenada en la memoria; el discurso consiste en la transmisión de la información ya adquirida para su almacenamiento en otras memorias. Asimismo, hay cuatro estructuras de discurso: una, la relación entre emisor y receptores es de semicírculo, como en el teatro; dos, la información pasa del emisor a retransmisores para quitarle ruido y transmitirla a los receptores, como en el feudalismo; tres, la información es transmitida por el emisor a círculos dialógicos donde se recontextualiza con otra información sintetizada, como en la ciencia; y cuatro, la información es transmitida para ser captada por quien la encuentre, como en la radio: «A distribuição das fotografias dá-se pelo quarto método discursivo».

Para Flusser, las imágenes son ante todo mensajes (2002: 70), por lo que es necesario considerarlas dentro de su teoría de la comunicación. Sonesson (1989: 33; 1999: 4) enumera tres tipos de categorías para clasificar las imágenes: (1) categorías de construcción (*construction categories* o *construction types*), que distinguen las imágenes según lo que es relevante en la expresión en relación con lo que es relevante en el contenido: fotografía, pintura, etc.; (2) categorías de función (*function categories* o *means/ends*

categories), según los efectos sociales pretendidos: publicidad, pornografía, etc.; (3) categorías de circulación (*channels divisions*), según el canal: imágenes de prensa, postales, etc.; estas últimas categorías son, según Flusser (1998: 69), efecto de los aparatos distribuidos de las fotografías, que las convierten en praxis. De hecho, Flusser señala la importancia de «a função codificadora do canal distribuidor na fotografia», con el que el fotógrafo está en lucha (Flusser, 1998: 72). Estos tres tipos de categorías se superponen en imágenes singulares.

La imagen es una superficie, según la define Flusser (2002) en el ámbito de la comunicación y según apunta Gibson (1978: 3), desde la psicología de la percepción, cuando indica que «a picture is a surface so treated that it makes available a limited optic array of some sort at a point of observation». Su materialidad, además, implica la pregunta por su portabilidad (Flusser: 2002), por lo que es necesario enmarcar su desarrollo en relación con la evolución de su tamaño y facilidad de transporte, como ocurre, por ejemplo, con la escritura y sus soportes.

Las pinturas prehistóricas en términos de Flusser, realizadas en una cueva, no son portables, por lo que el destinatario debe ir al lugar. Después, esas imágenes se trasladan a lugares especiales, como iglesias o exposiciones, lo que facilita su mercantilización. El siguiente paso es el de las imágenes poshistóricas: «Disembodied images, “pure” surfaces, and all the images that have so far been in existence can be translated (transcoded) into images of a new kind» (Flusser, 2002: 70). Esa transcodificación es posible gracias al lenguaje binario que traduce todo mensaje al ámbito computacional.

En lugar de tener que trasladarse el destinatario, la imagen puede ser enviada a cualquier lugar: «images will become progressively more portable and addressees will become even more immobile» (Flusser, 2002: 70). Podemos observar aquí la evolución del término de medio según apuntamos en Williams: el transporte se especializa en el desplazamiento de personas y mercancías, como el destinatario de la imagen, mientras que la comunicación se refiere a la transmisión y participación de ideas, pero también información, como la imagen digital.

Las fotografías se hallan a medio camino. Para Flusser (1998), la imagen fotográfica recuerda la lógica preindustrial porque está subordinada al soporte material, al papel, pero a diferencia de un cuadro puede multiplicarse. Por otro lado, como primer objeto posindustrial, «O seu valor está na informação que transmite [...] o valor transferiu-se do objecto para a informação» (Flusser, 1998: 67-68). En la sociedad informática, el valor

no está en la posesión sino en la disposición, por lo que las imágenes dispondrán de aparatos para su distribución, algo que en la actualidad cumple plenamente la red internet.

Para Flusser (2002), el intercambio en la portabilidad supone una revolución cultural que también se entiende en términos de ecología de la percepción. Así es como compare la imagen de un bisonte en una cueva, una pintura al óleo en el estudio, y una imagen de televisión en una habitación. La imagen del bisonte es «a necessity of life» (Flusser, 2002: 71): su percepción será el modelo de las percepciones futuras intersubjetivas, a partir de los ritos realizados en su presencia y condicionando las futuras experiencias de caza. La imagen es la codificación de esas experiencias.

Por su parte, el pintor enriquece el código intersubjetivo con sus experiencias personales, para lo cual «the image must be transported from the private sphere to the public sphere, to make its way into history» (Flusser, 2002: 71). Esta imagen adquiere dos valores distintos: el valor de cambio, según su posible utilidad respecto al futuro, y su valor intrínseco, en relación con su grado de perfección. Con el fin de la historia y la era posindustrial, las imágenes, como las televisivas, se exponen en pantallas que programan a sus consumidores durante su tiempo libre. Una de las consecuencias de la circulación masiva como información es «an inflation of images that makes freedom of choice impossible» (Flusser, 2002: 72). Para Flusser, el sentido de imagen es totalmente diverso en los tres casos y se encamina a convertirse en lo que llama una superficie incorpórea (disembodied surface) (Flusser, 2002: 74).

Las imágenes técnicas y la era de la información se inscriben plenamente en el concepto de posfotografía, término utilizado desde finales del siglo XX. Según Sonesson (1999: 2), la posfotografía «meant to describe those means for creating pictures which have come into being after photography, and which are more or less connected to the computer», es decir, las posibilidades que ofrece el ordenador no solo como reproductor sino, sobre todo, como productor. Para Tietjen y Gourieva (2019: 2) el concepto sintetiza lo que ha significado, especialmente en fotografía, de uso de la tecnología digital. Entre estos cambios destacan la posibilidad de ver las fotografías en la cámara sin necesidad de revelado, los programas para editar las fotografías, el almacenamiento de grandes cantidades de imágenes en poco espacio, así como los cambios derivados de internet, como las redes sociales. Como la computación en general, la tecnología de las cámaras de fotos se ha desarrollado vertiginosamente, lo que ha permitido la circulación en el mercado de cámaras digitales de fácil uso e integradas en otros dispositivos como teléfonos.

Fontcuberta (2013) subraya el papel de los softwares que permiten la modificación de las imágenes, como Photoshop®, y redefine todo el proceso fotográfico: «hoy la toma fotográfica no es más que un primer paso que va a requerir de posproducción», lo cual supone «un peligro para la credibilidad de la fotografía» pero, a la vez, ofrece «una pedagogía» de esas posibilidades de manipulación, es decir, que no las esconde y por tanto posibilita salvarlas. La fotografía digital almacena la imagen en píxeles en lenguaje binario, lo que permite que estos puedan ser alterados en un ordenador.

Las posibilidades de los procesadores de imagen se presentan como transposiciones del ámbito de la pintura (Fontcuberta, 2013), algo que Sonesson (1999: 7) señala como una contradicción del ámbito computacional: a pesar de las diferencias, «The drawing is directed to a great extent by the hand, mediated by the mouse», como en el caso de las imágenes quirográficas. Esta analogía es paralela a la recuperación simbólica de la imagen prehistórica que la imagen técnica provee. En términos de Bolter y Grusin (2000), los gráficos computacionales han remediado no solo la fotografía sino también la pintura. Asimismo, caracterizan la era de la posfotografía por la mutua remediación entre la fotografía y el resto de tecnologías digitales.

La fotografía digital es el eslabón medio entre la imagen analógica y la puramente digital, por lo que cabe preguntarse, como hacen Bolter y Grusin (2000: 105) si es realmente una fotografía: «If the image began as a conventional photograph and was scanned into the computer and digitally retouched, is then a photograph or a computer graphic?». Lo cierto es que, como continúan afirmando, la imagen se presenta como parte de la tradición fotográfica, lo que ocurre para evitar que los gráficos computacionales superen al medio más antiguo. Estos remedan a la fotografía, pero no todas sus características: solamente su inmediación (Bolter y Grusin, 2000: 120), por lo que resultan indistinguibles de una fotografía al haber alcanzado altas cotas de fotorrealismo (Bolter y Grusin, 2000: 29). Así, el proceso químico que garantizaba cierta relación con el referente a través de la luz deja de ser necesario, de forma que es imposible diferenciar entre fotografías y gráficos y, por tanto, determinar cuándo la fotografía garantiza la relación física con el referente, lo que lleva a Bolter y Grusin (2000: 106) a especular que «such success would remediate the term photorealism out of existence, which is the most radical form of remediation possible». Sin embargo, a día de hoy, la categoría de fotografía no está en desuso.

Lo que sí se produce es la inquietud ante la posible alteración de cualquier fotografía (Bolter y Grusin, 2000: 109). Pero, como indican, se trata de un problema que afecta solo a aquellos que valoran las fotografías en su aspecto de copia de la realidad,

«operating under the logic of transparency» (200: 110). Se trata de las prácticas documentales bajo parámetros de intermediación. Recientemente, el fotógrafo documenta Steve McCurry se vio envuelto en un escándalo por modificar varias de sus fotografías y hacerlas estéticamente más atractivas (Rojas, 2016). A la vez, un fenómeno da lugar a su contrario y comienzan a aparecer movimientos que presentan fotografías sin modificar para alertar de la posible confusión y reclamar la naturalidad de la fotografía.

Frente a la fotografía analógica, que presenta las imágenes como unidades independientes, la posfotografía se caracteriza por la elaboración de la obra como una colección de fotografías en serie (Fontcuberta, 2013), es decir, un método cercano al *collage*. Esta tendencia se deriva de la inmensa cantidad de imágenes producidas actualmente y de su continua circulación por internet. Así, numerosos artistas trabajan la idea de acumulación y de reciclaje de las imágenes, en la línea ecológica señalada por Banash (2013) para la praxis del *collage*, como Penelope Umbrico, quien «preconiza una ecología de la imagen» al proveer de nuevos valores a las ya existentes; la creación, en este sentido, no trata de hacer sino de «seleccionar, reescribir» (Fontcuberta, 2013). No en vano, la recontextualización de las fotografías es clave en su cambio de significado: Para Flusser (1998: 70), el cambio de canal implica una transcodificación. Puesto que «el gesto de producir imágenes supera al gesto de consumir imágenes» (Fontcuberta, 2013), el fotógrafo se siente imposibilitado ante tal inflación para aportar nuevo material. En este sentido se expresa también Victor Burgin (2014):

I felt that there were already enough photographs in the world so I thought it's no point in making anymore images. What we need to do is to reread the images we already have to reinterpret them so that's why I was simply taking existing images and putting them in a context where they invited a critical response (Burgin, 2014).

En una de sus obras, Umbrico presenta una serie de fotografías de atardeceres donde se evidencian los clichés de la toma de este género, como el retrato en pareja con el atardecer al fondo, y la automatización de la cámara frente a la voluntad de los agentes que no conocen su funcionamiento, por lo que los retratados emergen en la cámara como una silueta a contraluz.



Ilustración 3. En la imagen se muestra la obra de Penelope Umbrico Sunset Portraits from 13,243,857 Sunset Pictures on Flickr on 10/08/13 (2013), conformada por fotografías de atardeceres con siluetas negras a contraluz, que se encuentra en el Orange County Museum of Art (California, Estados Unidos). Imagen tomada del sitio web de la artista: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/sunset-portraits/>.

Umbrico parece subrayar el pensamiento de Flusser: la cámara es una caja negra que el fotógrafo analfabeto desconoce. Si la escritura implica la lectura, el acto de fotografiar no supone el conocimiento sobre su decodificación, cuya causa está, para Flusser (1998: 73), en la generalización que se instala plenamente en la lógica de la posfotografía: «Para captarnos a razão pela qual quem fotografa pode ser analfabeto fotográfico, é preciso considerar a democratização do acto fotográfico».

La automaticidad encuentra en la filosofía de Flusser un sentido más profundo. La persona que adopta el medio-prótesis de la fotografía como un funcionario confía su visión al aparato, de forma que «Na curva desse jogo maníaco, pode surgir um ponto a partir do qual o homem, desprovido-de-aparelho se sente cego». Por tanto, es la persona la que pasa a vivir en función de la cámara, «Está dentro do aparelho, engolido pela sua gula. Passa a ser o prolongamento automático do seu gatilho. Fotografa automaticamente» (Flusser, 1998: 74), es decir, de la misma forma inconsciente como se ve con los ojos. La automaticidad de la fotografía es en realidad un campo de lucha.

La lógica de la acumulación se inscribe en los dos movimientos descritos por Flusser, el diálogo y el discurso. Así, las fotografías de Umbrico son producto de esa automaticidad y, por tanto, conforma «a memória de um aparelho, não a de um homem» (Flusser, 1998: 74). En la actualidad, diálogo y discurso no están en equilibrio, sino que hay predominancia de la lógica del discurso. La sociedad tiene problemas para crear diálogos a pesar de

que los medios de comunicación se han multiplicado: «Our period, then, is characterized by a predominance of extremely effective discourses in conjunction with archaic and insufficient forms of dialogue. In other words, conservation and distribution prevail over production and creativity» (Finger, Guldin y Bernardo, 2011: 91).

En el caso de las fotografías, la posibilidad de almacenamiento y conservación impide la creatividad; como muestra Umbrico, la sobreabundancia no lo es de creatividad, sino de clichés. Sin embargo, a pesar de que Flusser critica la acción de ensamblaje de imágenes, es desde este tipo de acciones desde las que mayor conciencia crítica se presenta.

Como indica Sonesson (1999: 22), «a picture is as much a material object as information, as much an artefact as an object of perception. This is why we can accumulate pictures in a double sense: as material things, in the safe-deposit box of a bank, or like experiences in the mind». Seguiremos profundizando en las imágenes como material de percepción, información y materia de cognición.

SIGNO, SEMIÓTICA Y COGNICIÓN

Parte de la reflexión de este trabajo se refiere a la necesidad de abordar los fototextos desde una metodología adecuada, interés que se señaló en el primer capítulo, es decir, que dé herramientas para su adecuado conocimiento en lugar de obstruirlo. Para ello, debe atender al conjunto del objeto como un resultado diferente del de sus partes individuales y a los medios que lo conforman de manera igualmente comprensiva. Habida cuenta de las raíces semióticas de la intermedialidad, sobre todo de la segunda categoría propuesta por Rajewsky de combinación de medios a la que pertenecen los objetos que estudiaremos en este trabajo, resulta necesario abordar de forma crítica y amplia la semiótica para valorar las herramientas que ofrece.

Semiótica moderna: Peirce y Saussure

Para abordar la semiótica moderna, debemos remontarnos al tratamiento de la materia que hacen dos teóricos: Peirce en Estados Unidos y Saussure en Europa. Es importante analizar y valorar sus propuestas por separado. Asimismo, la semiótica de Peirce debe enmarcarse en el espacio más amplio de su filosofía para evitar su simplificación y, sobre

todo, su malinterpretación. Para los siguientes párrafos, seguiremos en gran medida el estudio de McNabb (2018) sobre Peirce, que presenta la ventaja de abordar su pensamiento de forma integral, lo que permite una comprensión menos sesgada.

Peirce, siguiendo la estela de Aristóteles y Kant, postula una filosofía categorial cuyas categorías –primeridad (*Firstness*), segundidad (*Secondness*) y terceridad (*Thirdness*)– sirvan de aplicación universal y posibiliten la investigación y el conocimiento, es decir, tienen un valor heurístico. El desarrollo de la ciencia ha hecho que esta se encargue cada vez de temas más abstractos, como las ondas electromagnéticas, de las que no se puede tener una experiencia, y por tanto hay que repensar los instrumentos de investigación.

Peirce describe sus categorías desde una perspectiva fenomenológica que le permite hablar de las características inherentes del fenómeno (McNabb, 2018). Puesto que la cognición humana reduce a conceptos la multiplicidad de sensaciones, Peirce busca postular las categorías mínimas para esa reducción, que van del ser a la sustancia. Se organizan de forma jerárquica, de manera que toda aplicación de estas heredará su estructuración, como veremos al hablar de los signos. Por tanto, no puede darse la terceridad sin la segundidad y la primeridad, ni puede concebirse segundidad sin primeridad. Así se explica:

Firstness is that which is such as it is positively and regardless of anything else.

Secondness is that which is as it is in a second something's being as it is, regardless of anything.

Thirdness is that whose being consists in its bringing about a secondness (Peirce, 1998: 267-268).

La primeridad se refiere al fenómeno en cuanto a una cualidad en sí misma, en su presencia, con independencia de que sea percibida o sentida. Es la primera condición de toda experiencia. La segundidad se refiere a la existencia del fenómeno como ocurrencia particular en un espacio y un tiempo. Esta se sitúa en el pasado, con la que se da el choque de la experiencia humana y se concreta la mera posibilidad de la primeridad. Sin embargo, cuando la segundidad se aprehende cognitivamente ya es terceridad, que presenta la mediación entre el primero y el tercero como ley o generalidad, es decir, «la conjunción de dos cosas, no existencialmente como en la segundidad, sino inteligiblemente» (McNabb, 2018: 66). Esta se sitúa en el futuro y permite hacer predicciones a partir de la generalidad que la semiótica adquiere y que encontraremos señalada por autores como Eco.

La filosofía de Peirce resulta innovadora porque trata de romper con el que considera que es uno de los problemas que impide que la filosofía ilumine la investigación, a saber, el dualismo cartesiano y su consecuencia, el nominalismo. El pensamiento de Descartes había escindido el sujeto del mundo y había planteado el problema de la distinción entre mente materia, es decir, cómo tener experiencia del mundo. El nominalismo postula entonces que solo podemos tener conocimiento de los objetos particulares a través de los sentidos, mientras que los conceptos abstractos son creaciones de la mente (McNabb, 2018). Asimismo, la clasificación de ciencias que realiza Peirce también responde a sus categorías: Matemáticas (primeridad) para lo lógicamente posible, Filosofía (segundidad) para lo verdadero y Ciencias especiales (terceridad) para los nuevos hechos; y, dentro de la filosofía, Fenomenología (monádico), Ciencias normativas (diádico) –a su vez, Estética, Ética y lógica– y Metafísica (triádico). ¿Dónde queda, entonces, la semiótica?

La semiótica en Peirce es sinónimo de lógica y transversal a toda su estructura filosófica: «Logic, in its general sense, is, as I believe I have shown, only another name for semiotic (σημειωτική), the quasi-necessary, or formal, doctrine of signs» (Peirce, 1958: 362). Habría que hablar, de hecho, de pansemiotismo, ya que todos los elementos responden al proceso semiótico. En palabras de McNabb (2018: 48), «El hombre no es un cogito, individual y encerrado, sino un signo que se desarrolla en una comunidad con otros signos, y eso de forma inferencial». Peirce supera el dualismo ontológico de Descartes con su concepción cósmica de signo, puesto que hay escisión entre mente y materia. Así dice a pie de página: «Accordingly, just as we say that a body is in motion, and not that motion is in a body, we ought to say that we are in thought, and not that thoughts are in us» (Peirce, 1992: 42).

Como señala McNabb (2018: 76), Peirce no define el signo ontológicamente, sino lógico-pragmáticamente: la semiótica se encarga de «qué hacen los signos y para qué se usan». Asimismo, no se puede pensar sin signos: «All reasoning is an interpretation of signs of some kind» (Peirce, 1998: 4), a partir de tres estados de la mente que responden a las tres categorías: sentimiento (*Feeling*), reacción (*Reaction*) y pensamiento (*Thinking*). La dicotomía sujeto-objeto deja de tener sentido en Peirce y se transforma en la relación sujeto-predicado encarnada en un signo que consta de tres dimensiones. Además, la intuición de Descartes es sustituida por la inferencia como proceso de la cognición humana y método de conocimiento que, a su vez, postula la hipótesis de la realidad para poder avanzar en el conocimiento (McNabb, 2018).

Los componentes del signo –representamen, objeto, interpretante– se corresponden con las tres categorías postuladas y con las tres cualidades que todo signo debe tener: cualidad, relación y representación. En primer lugar, y perteneciente a la primeridad, un signo se basa en una cualidad que presenta el representamen: «Sin una cualidad, ninguna relación podría establecerse con el objeto» (McNabb, 1993: 79). Sin embargo, no comparte con el objeto todas sus cualidades, sino solo una, puesto que de lo contrario no estaría en su lugar, sino que sería idéntico.

En segundo lugar, la relación con el objeto pertenece a la segundidad. Fuera de todo idealismo posible, «los objetos que nos rodean en el mundo son físicos, es decir, manifiestan segundidad» (McNabb, 2018: 80). El signo siempre lo es de un objeto, del que Peirce diferencia dos tipos: por una parte, el objeto inmediato y por otra el objeto dinámico. El primero es «the object as the sign represents it» (Peirce, 1998: 482) y el segundo es «the Object that Dynamical Science can investigate» (Peirce, 1998: 495). La diferencia es que el objeto inmediato presenta solamente un aspecto del objeto, aquel que el representamen representa en virtud de la cualidad, mientras que el dinámico es el «objeto en su totalidad, fuera del alcance de cualquier signo o proceso semiótico finito» (McNabb, 2018: 80).

En tercer lugar, el representamen genera un interpretante que, en virtud de la semiosis infinita postulada por Peirce, es un nuevo signo del objeto. El interpretante se entiende en términos de «su significado, uno entre muchos posibles» (McNabb, 2018: 81) y también de su consecuencia. Ontológicamente, el interpretante pertenece a la terceridad, gracias al cual la segundidad se hace inteligible.

Peirce presenta varias clasificaciones de interpretantes, que no resultan claramente equivalentes. Una de ellas es la que distingue entre interpretante inmediato, dinámico y final. El interpretante inmediato es aquel «represented or signified in the sign» (Peirce, 1998: 482), es decir, el efecto que el signo puede producir, mientras que el interpretante dinámico es «the effect actually produced on the mind by the sign» (Peirce, 1998: 482); mientras uno es primeridad-posibilidad, el otro es segundidad-actualidad. Por su parte, el interpretante final, que responde a la terceridad, es el hábito de interpretación que se decidiría como la interpretación verdadera y que pondría límites al proceso de semiosis infinita.

Peirce normalmente utiliza neologismos a lo largo de su teorización, incluso para disciplinas y conceptos que ya existen, pero cuya caracterización cree necesario modificar o diferenciar. Además, no siempre es consistente con su nueva nomenclatura: ocurre de

esta forma con signo y representamen. Aunque parecen sinónimos, en realidad el representamen es una parte del signo, es decir, el objeto es representado por el representamen, que a su vez determina el interpretante, mientras que el signo es la estructura formada por los tres elementos.

Una primera diferencia con respecto a Peirce es que Saussure desarrolla su teoría semiótica en el marco de su teorización lingüística, no filosófica, y que, por tanto, no define el signo sino el signo lingüístico. Uno de los aspectos revolucionarios de su teoría es que investiga el lenguaje desde el punto de vista sincrónico como una estructura formada por las relaciones diferenciadas entre los signos.

El signo lingüístico de Saussure es una estructura binaria que une «non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique» (Saussure, 1971 [1916]: 98), que pasarán a denominarse significado (signifié) y significante (signifiant), respectivamente. Por tanto, el signo es una entidad psicológica, que no supera el dualismo cartesiano (McNabb, 2018).



Ilustración 4. Imagen extraída de Saussure, 1971 (1916): 99.

Saussure indica que la imagen acústica no es el sonido físico, sino la impresión psicológica del sonido, la huella psíquica del material físico a través de los sentidos. Esto es lo que Jakobson (1978: 41) llamará «the imprint of a naive psychologism», por tomar como base del concepto «the impresión produced by the sound on the ear». Aunque el signo se compone de ambas realidades, Saussure (1971) [1916] indica que generalmente se entiende por signo solo la imagen acústica o significante.

El signo lingüístico que Saussure postula presenta dos principios fundamentales: la arbitrariedad en la relación entre significado y significante, y el carácter lineal del significante. El primer principio lo lleva a afirmar que «le signe linguistique est arbitraire» (Saussure, 1971 [1916]: 100), frente a la existencia de signos supuestamente naturales, como la mímica, por lo que se pregunta si estos modos de expresión deben ser estudiados por la semiología. En todo caso, el objetivo principal de la semiología seguirá siendo los sistemas de signos «fondés sur l'arbitraire du signe» (100). Por tanto, Saussure invierte

la jerarquía entre semiología y lingüística al proponer esta última como modelo del funcionamiento de la primera, la semiología, que se supone más amplia, y su principal objeto de estudio, aquellos signos arbitrarios. A la arbitrariedad del signo lingüístico, indica Saussure (1971 [1916]: 101-102) que se le podrían contraponer la existencia de onomatopeyas y exclamaciones. Estas son escasas, pero, sobre todo, son convencionales: provienen de una aproximación y pierden con el tiempo parte de su carácter imitativo.

El segundo principio, el carácter lineal del significante, proviene de su naturaleza auditiva, e implica que representa una extensión que puede medirse en una dimensión; es decir, «c'est une ligne» (Saussure, 1971: 103). Esta característica diferencia los significantes lingüísticos de los visuales, en los que se pueden simultanear varias dimensiones, y es, precisamente, la forma en que Flusser señalaba que la imagen prehistórica se convierte en escritura, a saber, ordenando los ideogramas en una línea.

A continuación, Saussure (1971 [1916]: 104) postula al mismo tiempo la inmutabilidad y la mutabilidad del signo. El lenguaje es inmutable porque es una herencia, no una elección, y es la consecuencia de determinados factores históricos. Su arbitrariedad lo preserva del cambio precisamente porque no hay una relación racional entre los componentes del signo que pueda ser discutida: «il n'y a aucun motif de préférer sœur à sister, Ochs à boeuf, etc.» (107). Asimismo, el sistema es demasiado complejo y las personas resistentes al cambio de una lengua heredada en la que están continuamente implicados. Pero es sobre todo una cuestión de lo innatural del signo como base de su convencionalidad: «C'est parce que le signe est arbitraire que'il ne connaît se fonde sur la tradition que'il peut être arbitraire» (108). A su vez, la sujeción temporal de la lengua hace que los signos lingüísticos sean mutables a través de «un déplacement du rapport entre le signifié et le signifiant» (109), algo que es posible, de nuevo, por su arbitrariedad, que para Saussure distingue totalmente la lengua cualquier otra institución.

Una de las teorías semióticas, de corte sausseriano, a la que vamos a aludir a lo largo de este trabajo, es la del lingüista danés Louis Hjelmslev (1899-1965). Este sustituye el signo lingüístico por el de función de signo, que describe, siguiendo a Saussure, como una realidad dualista conformada por dos funtivos: expresión y contenido. Como significante y significado, expresión y contenido se relacionan de forma solidaria: «una expresión sólo es expresión en virtud de que es expresión de un contenido, y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión» (Hjelmslev, 1984: 75). Según Hjelmslev, ambos funtivos poseen forma y sustancia, por lo que la función del signo tiene cuatro dimensiones: forma de la expresión y sustancia de la expresión, así

como forma del contenido y sustancia del contenido. Tanto la forma del contenido como la forma de la expresión son arbitrarias «desde el punto de vista del sentido» (Hjelmslev, 1984: 82).

La sustancia del contenido es el pensamiento, un «continuum amorfo» (Hjelmslev, 1984: 79) que adquiere una forma (del contenido) diferente en cada lengua. Un ejemplo es la clasificación de colores que varía en cada lengua: «La realidad extralingüística de los colores, que existe en todas las lenguas, es la misma, pero es a través de la forma de ese significado como concebimos esa realidad y como agrupamos, separamos y clasificamos el mundo que nos rodea» (Quilis, 2006 [1993]: 19). En el plano de la expresión, la sustancia es un continuum acústico y amorfo determinado por las posibilidades del aparato fonador, que cada lengua sistematiza a partir de la forma que da a esa sustancia. Puesto que la definición tradicional de signo es la de aquello que está en lugar de otra cosa, que el signo «es signo de algo» (Hjelmslev, 1984: 86), quiere decir para Hjelmslev que la forma del contenido lo es de la sustancia del contenido y que la forma de la expresión lo es de la sustancia de la expresión.

Algo que diferencia a Saussure –y al resto de estructuralistas, como Hjelmslev– de Peirce es el aspecto pragmático del último: precisamente porque este se conoce como el padre del pragmatismo o, como lo llamó después, pragmaticismo. De la misma forma que Kant postula la capacidad «autoidentificadora de la “apercepción trascendental”» (McNabb, 2018: 121), Peirce presenta su hipótesis de la realidad para postular un mundo objetivo que pueda ser conocido, independientemente de la capacidad cognoscitiva de los individuos. La diferencia entre Kant y Peirce es que «El proceso cognitivo que en Kant se desarrolla a partir de un cogito aislado se encuentra en Peirce transformado en un proceso inferencial entre una comunidad de investigadores» (McNabb, 2018: 122) a partir de la evolución de los hábitos de creencia.

La creencia o hábito «Es una regla o disposición a actuar que guía las decisiones que tomamos de acuerdo con las consecuencias de acción que esperamos» (McNabb, 2018: 124). Para ayudar en el curso de la investigación, Peirce postula su máxima pragmática, según la cual el significado se corresponde con la expectativa de los efectos. Esta dice así: «Consider what effects that might conceivably have practical bearings we conceive the object of our conception to have: then, our conception of those effects is the whole of our conceptions of the object» (Peirce, 1998: 135).

Los efectos a los que Peirce se refiere son sensoriales, es decir, al encuentro con el objeto particular en el plano de la segundidad, pero hay que recordar que su concepción

está incompleta sin la terceridad: el nivel de la ley. La máxima, de hecho, podía ser interpretada en términos psicológicos y nominalistas, como hizo James, de forma que Peirce posteriormente intentó rectificar esa posibilidad. Para Peirce, el fin último no es la acción, sino el establecimiento de hábitos y leyes que dan significado a esta, mientras que esta acción es la que salva a la semiosis ilimitada de su peligro de inconcreción, precisamente con la creación de hábitos y con la eliminación de aquellos que son erróneos (McNabb, 2018).

A continuación, vamos a presentar la triple clasificación de signos –icono, índice y símbolo– postulada por Peirce para recontextualizarla en el marco de su filosofía y para entender por qué no puede aplicarse al signo peirceano la arbitrariedad como la afirma Saussure.

Icono, índice y símbolo

La triple clasificación de icono, índice y símbolo seguramente es la herencia más extendida que la semiótica de Peirce ha dejado. Como punto de partida, vamos a comenzar por citar las definiciones que dan Sturken y Cartwright (2018) en su manual de cultura visual *Practices of Looking*. Según indican, «In Peirce’s definition, iconic signs resemble their object in some way» (Sturken y Cartwright, 2018: 35) y dan como ejemplos pinturas, dibujos, cómics, fotografías e imágenes de televisión y cine. Algo más adelante, indican que «National symbols, like flags, are also symbolic signs in Peirce’s terms, even though some flags might have iconic or pictorial elements within them» (Sturken y Cartwright, 2018: 37); por tanto, utilizan el significado de icónico como sinónimo de pictórico, es decir, de visual.

Por otra parte, los símbolos «according to Peirce, bear no obvious relationship to their objects. Symbols are created through an arbitrary (one could say “unnatural”) alliance of an object and a meaning. For example, languages are symbolic systems that use conventions to establish meaning» (Sturken y Cartwright, 2018: 36, las cursivas son mías, A.L.M.). Esta definición resulta problemática porque la arbitrariedad es una característica de la relación entre significante y significado en el signo de Saussure. Asimismo, identifican la arbitrariedad con la convencionalidad, que Eco, entre otros, posteriormente diferenciará en su semiótica.

Finalmente, «Indexical signs have an “existential” relationship to their objects. This means that they have coexisted in the same place at some time» (Sturken y Cartwright,

2018: 37). Para ejemplificarlos, hablan de los síntomas de una enfermedad, de una mano apuntando algo, una huella dactilar y también fotografías «that testify to the moment that the camera was in the presence of its subject» (37). Sin embargo, esta coexistencia que indican resulta de derivar la definición de índice de algunos casos concretos, no de las indicaciones de Peirce.

Estas definiciones presentan varios problemas que deben ser abordados. En primer lugar, no presuponen una distinción entre la definición de signo de Saussure y la de Peirce y por tanto mezclan conceptualizaciones diversas, como en el caso de la arbitrariedad. Además, se habla del uso de convenciones para establecer significado, pero no hay una diferenciación entre arbitrariedad y convencionalidad. En segundo lugar, la iconicidad en Peirce no se reduce a la visualidad, ni tampoco, por otra parte, a la semejanza, para lo cual Peirce presenta el concepto de hipoicono. El significado de semejanza ha sido analizado por teóricos como Eco para evitar lo que llama el sentido ingenuo del iconismo.

Peirce presenta una clasificación, de la que resultan nueve tipos de signos, derivada de las posibles relaciones entre sus componentes, esto es, de la combinación, por un lado, de la relación del representamen consigo mismo, con su objeto y con su interpretante, y, por otro lado, de las tres categorías postuladas –primeridad, segundidad y terceridad–. Esta clasificación presenta «los elementos mediante los cuales todo puede ser significado o representado» (McNabb, 2018: 92), es decir, la semiótica de Peirce no es en ningún caso una teoría lingüística. El objetivo de los nueve tipos de representamen según sus relaciones es servir para explicar todo acontecimiento y el resultado es que pueden combinarse para crear diez clases de signos tomando un elemento de cada categoría. Por ejemplo: un cualisigno icónico remático.

De la consideración del signo en sí mismo se derivan el cualisigno, el sinsigno y el legisigno. El sinsigno es lo que en semiótica se ha generalizado como token –el espécimen o elemento concreto–, mientras que el legisigno es el type (tipo) –el significado convencional del token–. Esta distinción es ampliamente usada en semiótica y señalada por Eco (1984, 2016) como clave para entender el proceso semiósico: tokens son las realidades concretas extrasemióticas y los tipos son su conceptualización semiótica; es decir, la semiótica se da a nivel de los tipos.

McNabb ejemplifica cada signo de la siguiente forma:

Tomemos un ejemplo para ver esta relación en un solo signo. La imagen estilizada del corazón «♥» es ubicua en nuestra sociedad. En tarjetas de San Valentín, en calcomanías y

en la publicidad es un signo que por tradición significa «amor», y en este sentido es un legisigno. Siendo general, un legisigno siempre se manifiesta en algo singular, por ejemplo, en la imagen del corazón impresa con tinta negra que se ve líneas arriba, por lo que es un sinsigno. También es un cualisigno. Su forma y su color (normalmente rojo) nos ayuda a reconocerlo y a distinguirlo de otros signos. Pero lo que lo hace significativo no son sus cualidades, ni su singularidad (pues este corazón «♥» —que es otro token o réplica del tipo—, que en su singularidad es distinto al de arriba, podría producir el mismo interpretante), sino el uso tradicional, la convención, y por esa razón se identifica como un legisigno (McNabb, 2018: 88).

La siguiente clasificación se da al considerar la relación del representamen con su objeto, de la que resulta el icono, el índice y el símbolo. Dado su interés para este trabajo, la explicaremos más extensamente al final.

En tercer lugar, según la relación del representamen con su interpretante, el signo puede ser rema, dicisigno o argumento. Dada una proposición como «—es mortal», el rema es la proposición con los huecos como posibilidad cualitativa; el dicisigno o signo dicente «puede entenderse generalmente en términos de la proposición donde un predicado (cualidad) se une con un sujeto (objeto o referencia)» (McNabb, 2018: 91); finalmente, el argumento consiste en un proceso inferencial que obedece a una ley.

Como hemos señalado previamente, el icono presenta dos posibles problemas: su supuesta naturaleza visual y el significado de la semejanza. Cuando Peirce habla de icono utiliza los términos *likeness* e *icon*. El icono pertenece a la primeridad, por lo que tiene su base en una cualidad que es potencialmente una similitud. Peirce indica que «its qualities resemble» (Peirce, 1998: 12), que la representación se basa en la imitación (1998: 5) y que la mayoría de los iconos «are likeness of their objects» (1998: 13). Sin embargo, es necesario entender que «el signo como icono actúa como tal debido simple y sencillamente a las cualidades que posee, cualidades que tendría aun cuando no existiera ningún objeto en el mundo al que se asemejara» (McNabb, 2018: 89).

Bal (2009) señala el peligro de considerar el icono en términos eminentemente visuales: de todos los malentendidos que explica a propósito de la poética visual, «la equiparación de la iconicidad con la visualidad posiblemente sea la más dañina» (2009: 69). De la lectura de Peirce, Bal afirma que «El icono es el signo que posee la justificación» (2009: 69), es decir, la cualidad, y lo ejemplifica con la firma, que «no le debe su estatus ontológico a nada externo a sí misma» (2009: 70). Presuponiendo la cualidad en primera

instancia, Bal indica que «En el caso del significado visual, esto [la iconicidad] puede llevar a la semejanza si, y sólo si, esta cualidad es predominantemente visual, aunque el signo en su conjunto no lo sea» (2009: 70).

El mismo Peirce deja abierta la pregunta de «whether all icons are likeness or not» (1998: 13). Por tanto, la primera distinción importante es la que se da entre icono y signo icónico: «A possibility alone is an Icon purely by virtue of its quality; and its object can only be a Firstness. But a sign may be iconic, that is, may represent its object mainly by its similarity, no matter what its mode of being» (Peirce, 1998: 273). Cuando esa similitud se da entre el objeto y el representamen, entonces Peirce habla de hipoiconos que, de nuevo, no se limitan a la visualidad. Estos pueden dividirse, a su vez, en tres tipos: imágenes, diagramas y metáforas:

Those which partake the simple qualities, or First Firstnesses, are images; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors (Peirce, 1998: 274).

Un ejemplo de imagen es un retrato: «Es un representamen icónico porque guarda una semejanza con la persona representada en el retrato, es decir, los dos comparten cualidades tales como color, figura, etcétera» (McNabb, 2018: 89). El diagrama, puesto que pertenece a la segundidad, representa relaciones, como sería un mapa, mientras que la metáfora, por último, se produce cuando objeto y representamen «son susceptibles de producir interpretantes que son similares en sus efectos» (McNabb, 2018: 90).

Sonesson (2010) critica esta clasificación basándose en la psicología perceptiva. Indica que la similitud es percibida siempre en el ámbito de las relaciones, es decir, que no hay percepción aislada de la cualidad: «The only candidate for an image in Peirce's sense would seem to be a colour sample, of the kind you bring home to verify whether a particular shade of paint will go together with the rest of the furnishing of your apartment» (Sonesson, 2010: 4). Sin embargo, como admite, podría decirse que las imágenes se experimentan en base a la similitud de cualidades simples, a diferencia de los diagramas y las metáforas, que se perciben en base a relaciones similares. En todo caso, creemos que la distinción de Peirce debe entenderse como una abstracción teórica. Precisamente por ser primeridad, la cualidad del icono es percibida ya como segundidad y terceridad.

Tras los iconos, los índices se remiten a la segundidad y representan su objeto «by virtue of a real connection with it, or because it forces the mind to attend to that object» (Peirce, 1998: 14), es decir, a través de una relación física, «diádica y bruta» (McNabb, 2018: 90). Uno de los ejemplos que presenta es el del barómetro como indicación de la lluvia. La diferencia entre icono e índice se ilustra, precisamente, con el caso de la fotografía:

Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection. The case is different, if I surmise that zebras are likely to be obstinate, or otherwise disagreeable animals, because they seem to have a general resemblance to donkeys, and donkeys are self-willed. Here the donkey serves precisely as a probable likeness of the zebra (Peirce, 1998: 5-6).

En tercer lugar, están los símbolos, «which have become associated with their meaning by usage» (Peirce, 1998: 5), es decir, por convención. En otro lugar, los define directamente como «a conventional sign, or one depending upon habit (acquired or in-born)» (Peirce, 1998: 9). Indica que este sentido se remonta al significado original, esto es, a cómo usaban los griegos el verbo *σύμβαλειν* (lanzar juntamente) en el sentido de convención o contrato; por tanto, «Aristotle calls a noun a “symbol,” that is, a conventional sign» (Peirce, 1998: 9). Según Peirce, entonces, los signos del lenguaje verbal —aquellos que para Saussure son el objeto predilecto de la semiótica— son símbolos.

La convención es la ley, hábito o creencia a la que tiende la terceridad y que indica cómo interpretar el objeto; sin embargo, como señala McNabb (2018: 91), el símbolo «no puede existir sin segundos ni primeros». Es decir, todo símbolo es necesariamente también icono —porque se basa en una cualidad— e índice —porque esa cualidad tiene como base una relación existencial—.

Por su parte, Saussure niega que el significante del signo verbal sea simbólico, precisamente porque el símbolo no es arbitrario:

On s'est servi du mot symbole pour désigner le signe linguistique, ou plus exactement ce que nous appelons le signifiant. Il y a des inconvénients à l'admettre, justement à cause de notre premier principe. Le symbole a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire;

il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. Le symbole de la justice, la balance, ne pourrait pas être remplacé par n'importe quoi, un char, par exemple (Saussure, 1971 [1916]: 101).

Saussure también considera aquellos signos que se fijan por reglas sociales, por convención de hábito colectivo, para referirse a «tout moyen d'expression reçu dans une société» (1971 [1916]: 100). Pone como ejemplo los gestos de cortesía en ciertas sociedades, que no son completamente arbitrarios porque guardan «certaine expressivité naturelle» (1971 [1916]: 101), y que van regidos por una regla; sin embargo, esa regla no es indicadora de su significado, sino de la obligación de usarlos. La naturalidad del gesto es lo que permite su interpretabilidad. Por tanto, esa regla o convención en Saussure no se corresponde con el hábito peirceano, que es un hábito de inferencia lógica.

Como vemos, Peirce en ningún momento habla de arbitrariedad sino de convención, y presenta un sentido de símbolo que abarca todo proceso semiótico:

It is applicable to whatever may be found to realize the idea connected with the word; it does not, in itself, identify those things. It does not: show us a bird, nor enact before our eyes a giving or a marriage, but supposes that we are able to imagine those things, and have associated the word with them (Peirce, 1998: 9).

Esta triple clasificación tiene un interés añadido en nuestro trabajo debido a la doble clasificación de la fotografía como índice e icono. Por una parte, ya Peirce define la fotografía analógica como índice porque hay una relación física, necesaria, entre el objeto y el representamen a través de la incidencia de la luz. Por otra parte, la fotografía se ha considerado un icono perfecto porque guarda un parecido superior al de la mayoría de imágenes plásticas con su objeto y, además, ese parecido es necesario por su naturaleza de índice. Desde el punto de vista semiótico, esta doble caracterización va a definir la fotografía hasta la actualidad, junto a la concepción de signo (lingüístico) sausseriana; se trata de dos caracterizaciones difícilmente conciliables que van a llevar a cuestionar el estatuto semiótico de este tipo de imagen técnica.

Lotman (1996) [1984] se refiere a los dos orígenes de la semiótica, las teorías de Peirce y de Saussure, y sus respectivas nociones de signo y acto comunicativo, ambos aislados, como aquellas en que «se toma como base el elemento más simple, con carácter de átomo, y todo lo que sigue es considerado desde el punto de vista de la semejanza con

él» (Lotman, 1996 [1984]: 10). Así es como se convierte en metodología científica la búsqueda heurística a partir del objeto simple en ascendencia a los objetos mayores, como si estos se redujesen a la suma de sus partes; es decir, como sistemas simples. Como veremos, Lotman propondrá un análisis semiótico que parta de la noción de sistema (complejo).

El debate del iconismo

Una de las publicaciones más importantes del siglo XX es el estudio de Gombrich *Art and Illusion* (1960), en la que el historiador del arte indaga en por qué los artistas han representado la realidad de distinta forma dependiendo de cada época. Para entenderlo, Gombrich (1961) predica la existencia de ciertos esquemas heredados con los que el artista representa convencionalmente el mundo. Esas representaciones son contrastadas con la percepción y transformadas a lo largo de la historia del arte. Como resume Wood (2009: 837), «Perception, in Gombrich's account, is not a given but a learned practice, involving an active construction of the world» a través del uso de imágenes para relacionarse con la realidad. Su aproximación teórica, de por sí ecléctica, ha sido altamente influyente en la semiótica a través de Eco, la psicología con Bryson y los estudios visuales con Mitchell y Berger, tornando estas disciplinas hacia el estudio de la percepción y del concepto de imagen.

En la década de 1950 el arte abstracto había dejado de ser un movimiento revolucionario, pero Gombrich no advierte el retorno del arte figurativo, que se encarnará en el trabajo de muchos artistas en las tecnologías que en esos años generaban ilusión, como los dibujos animados de Disney, las performances, el movimiento Fluxus, el arte que introducía fotografías en sus obras (Wood, 2009: 838). Es decir, aquellas prácticas basadas en la intermediación. Para superar la crisis de la abstracción, en lugar de indagar sobre el arte, «he envisioned a comprehensive 'science of the image'» (Wood, 2009: 838), lo que será la cultura visual, como una nueva disciplina capaz de abordar el arte en la era de la modernidad, en un giro similar al que amplía el estudio de la literatura al de la palabra o el texto.

Al mismo tiempo, las ideas postuladas por Saussure fundan el gran movimiento del estructuralismo, caracterizado por la aplicación de su teoría a distintos ámbitos de estudio, como la antropología. En la semiótica sus ideas influyen en grupos como el círculo de Bajtín, el Formalismo ruso, la Escuela de Praga y Jakobson, la Escuela de Tartu y el

estructuralismo francés, etcétera (Sonesson, 2021). En la década de 1960, junto a las revoluciones en los medios y el arte, varias publicaciones de la revista francesa *Communications* suponen tanto el punto de partida de la semiótica visual en 1964 (Polidoro, 2015) como el nacimiento de la narratología dos años más tarde (Ryan, 2006). Dos publicaciones de *Communications* se encargan de la fotografía y del cine de la mano de Barthes y Metz, respectivamente, aceptando la relación natural entre significado y significante en los signos icónicos, que de forma intuitiva no parecían arbitrarios (Polidoro, 2015: 131).

Por tanto, cuando la semiótica se dispone a emplear la que parecía la herramienta adecuada para atender a las imágenes como signos, el icono, se da cuenta de que resulta difícil concebir la imagen dentro del concepto de signo derivado del signo lingüístico y de que desde la teoría del arte y de la imagen se está poniendo en duda la total naturalidad de este signo, que ha sido aceptada por los primeros semióticos que abordan la materia como otra herencia de Saussure. En consecuencia, la semiótica visual va a pivotar en torno a la noción de icono e iconismo durante varias décadas, debate en el que participa Eco (v. 2002 [1997], 2016) y que es retomado recientemente (Sonesson, 2010).

El debate del iconismo se lleva a cabo entre dos polos extremos: aquellos que creen en la total naturalidad del signo icónico a partir de una noción ingenua de similitud, y aquellos que lo consideran completamente arbitrario y que, por tanto, precisa de reglas de decodificación similares a las del signo lingüístico. Eco parece situarse en un primer momento en el segundo grupo, pero su postura evoluciona a lo largo de los años. La pregunta para Eco es hasta qué punto y cómo es natural el vínculo entre significado y significante en los signos icónicos para no caer en una lectura ideológica de estos, es decir, no interpretarlos como signos naturales solo por convención:

L'averne sostenuto, come quasi sino ad oggi si è fatto, che il segno iconico è qualcosa di simile agli oggetti, spontaneo, fondato su rapporti analogici, ci impedisce di analizzare il segno iconico come prodotto sociale, e cioè come oggetto di convenzione. E quindi ci impedisce di vederne la storia, di esercitarne il controllo, di metterne in luce gli eventuali spessori ideologici (Eco 1970: 240).

Polidoro (2015) señala que parte del problema para Eco era la diferenciación entre arbitrariedad, motivación y convencionalidad. Mientras que en 1968 no se encarga directamente de la conexión entre arbitrariedad y convención, de forma que queda sin negar ni afirmar, en 1972 Eco vincula convencionalidad y arbitrariedad, y en 1973 (en *Il Segno*)

abandona la asociación entre convención y arbitrariedad, pero no niega la naturaleza motivada del signo icónico (Polidoro, 2015: 139). Es en el *Trattato* que Eco indica que los signos icónicos son tanto motivados como convencionales puesto que ambos términos no se oponen. La convencionalidad se refiere a su codificación cultural, lo cual no niega su motivación o arbitrariedad.

Eco fundamenta su teoría semiótica en gran medida en su interpretación de la teoría de Peirce, de donde toma la relación entre el tipo y el token, que va a servir para referirse a la naturaleza de la motivación entre ambos elementos. Para Eco, la relación semiótica, que es de tipo convencional (cultural), se da entre tipos, no entre tokens o especímenes, es decir, se convierte en una relación verosímil y plausible. Por ello, diferencia entre hipótesis y leyes científicas, por un lado, y códigos semióticos, por otro lado: «la necessità di una prova scientifica ha poco a che fare con la necessità di una prova semiotica. Scientificamente la balena è un mammifero, ma per la competenza di molti è un pesce» (Eco, 1996 [1984]: 40). En definitiva, Eco diferencia entre las leyes que se dan en el mundo físico y las leyes semióticas.

Aunque *ratio* es palabra latina, toma la expresión del inglés: *type|token-ratio*, e idea estas categorías para facilitar el estudio de los iconos: «Queste due nuove categorie semiotiche dovrebbero aiutarci a risolvere alcuni problemi come quelli dei segni motivati, continui, ‘iconici’» (Eco, 2016 [1975]: 287). La relación de *ratio facilis* se da cuando el token (o *sinsigno*) se corresponde directamente con el tipo expresivo (*type* o *legisigno*) dentro de un sistema de expresión institucionalizado, y se da en el lenguaje verbal a nivel de «l’emissione di fonemi, parole, sintagmi prefissati eccetera» (2016 [1975]: 285), así como de iconogramas utilizados frecuentemente. En esta relación «il tipo è diverso dall’occorrenza [token]» (285).

Por otro lado, *ratio difficilis* se da cuando el token (o *sinsigno*) se acuerda con el contenido, no con el tipo, ya que no existe tipo convencionalizado o porque el tipo de la expresión y el del contenido son idénticos. Esta es la situación de aquellos signos comúnmente considerados motivados.

Eco analiza el caso de un dedo índice señalando un objeto. Por una parte, se trata de un caso de *ratio facilis* por cuanto el token, la ocurrencia, se vincula directamente al tipo (el dedo apuntando). Sin embargo, difiere de otro tipo de índice como sería el signo verbal /this/ por su naturaleza física. La dirección del dedo debe apuntar hacia el objeto y, por tanto, «Ora accade che queste coordinate spaziali (che sono contenuto veicolato) determinino in qualche modo le proprietà spaziali della espressione» (2016 [1975]: 290):

en ese sentido es un caso de *ratio difficilis*. Por tanto, ambas relaciones pueden darse combinadas.

A continuación, analiza unas «*Galassie espressive e nebulose di contenuto*» (Eco, 2016 [1975]: 293) en que se dan varias posibilidades de motivación del contenido. Se trata de unidades irreductibles a unidades para ser analizadas individualmente (2016 [1975]: 294). En primer lugar, toma el caso de un conjunto de unidades de contenido, no codificadas previamente, que constituyen un discurso, por ejemplo, un cuadro como *Adorazione del sacro legno e incontro di Salomone con la Regina di Saba* (Salomón y la reina de Saba) de Piero della Francesca. Como indica Eco, el texto que lo describe es una interpretación, no una correspondencia con su contenido.

El pintor se ve en la obligación de inventar porque el contenido, por su naturaleza poco definida, «*non era ancora sufficientemente segmentato*» (2016 [1975]: 294). Por tanto, está en la situación de tener que establecer una nueva correlación para crear un código nuevo a partir de estímulos. Si esa expresión consigue sugerir los elementos del contenido con que se correlaciona, puede convencionalizarse (2016 [1975]: 295). Así, la complejidad de la transformación entre la expresión y el contenido será proporcional a la del contenido. ¿Por qué, en estos casos, se habla de signos icónicos? Porque, para comprender el contenido, el objeto provoca estímulos perceptivos similares a los que provoca el propio objeto, «*risultato di una sorta di ‘impressione’ attuata dall’oggetto stesso sul continuum materiale dell’espressione*» (2016 [1975]: 295).

Así, antes de proceder a su tipología de funciones de signos, Eco presenta en el *Trattato su «Critica dell’iconismo»*, donde argumenta que las relaciones consideradas icónicas son en realidad materia de convención, por lo que ha sido ampliamente señalado por su postura extrema —«*a classic treatise that makes the most extreme case possible for the conventionality of signs*», según Wood (2009: 836). Si bien Eco acierta en abordar el concepto clave, no escapa a ciertos problemas, como la consideración eminentemente visual del signo icónico y una lectura parcial de Peirce.

El primer punto que aborda es la noción ingenua de iconismo, a saber, que el signo icónico tiene la misma propiedad que el objeto. Morris (1971) [1946] afirmaba que el icono comparte propiedades con el objeto que denota, no de forma absoluta sino en una escala, de manera que «*un segno completamente iconico dovrebbe essere anch’esso un denotatum (vale a dire, nei nostri termini, un doppio dell’oggetto in questione)*» (Eco, 2016 [1975]: 301). Para Eco (2016 [1975]: 302) no se trata de una cuestión al nivel de las propiedades, sino del proceso perceptivo, es decir, insiste en que «*una struttura percettiva*

‘simile’» se ve estimulada por el signo y por la realidad que representa (2016 [1975]: 302). Por su parte, Peirce (1998: 9) ya valora cognitivamente el icono cuando indica que: «The likeness has no dynamical connection with the object it represents; it simply happens that its qualities resemble those of that object, and excite analogous sensations in the mind for which it is a likeness. But it really stands unconnected with them».

Eco (2016) [1975] pone como ejemplo el dibujo de una mano reducida a su silueta, e incide en qué equivocada está la consideración de que objeto y signo comparten propiedades. Como señala Polidoro (2015: 142), Eco ya había tratado el tema de la silueta en 1968, a propósito de la silueta de un caballo, pero en esa ocasión «it was denied that the silhouette of the horse partially reproduced the stimulation experienced from seeing the real horse, and the idea of the rules of graphic transcription (or iconic codes) was introduced». La cuestión está en que cómo estímulos diferentes producen el mismo efecto perceptivo, algo que no es en primera instancia el objeto de la semiótica, pero que se presenta cada vez más necesario, como veremos en la evolución de Eco y en la inevitable evolución de la semiótica visual en semiótica cognitiva. Pero, a estas alturas, para Eco lo importante no es el cómo, sino el efecto.

Eco (2016 [1975]: 302) habla entonces de estímulos sucedáneos para calificar a aquellos provenientes de los signos llamados icónicos, definidos como «configurazioni materiali che simulano condizioni percettive o componenti dei segni iconici». Para ilustrarlo, utiliza el ejemplo de la relación del azúcar y la sacarina, que no comparten su composición química ni presentan un aspecto semejante; sin embargo, al contacto con las papilas gustativas, resultan dulces, es decir, tienen el mismo efecto, pero dentro de los parámetros de una cultura que diferencia lo salado de lo dulce como una convención. La semejanza, por tanto, se da al nivel del tipo (*type*).

A continuación, analiza la definición que da Peirce de iconismo, para quien la relación entre el objeto y el signo es de similitud, pero sin referirse a la triple división de Icono en imagen, diagrama y metáfora. Únicamente se detiene en los diagramas –iconismo al nivel de relaciones– con que Peirce desarrolla su propuesta de lógica diagramática que, a diferencia de la lógica simbólica, presenta las relaciones de forma análoga a como se desarrollan en el razonamiento, es decir, en base a una relación racional. En geometría, indica Eco, la similitud se basa en la elección de características pertinentes y no pertinentes por convención cultural que, por ello, precisan de experiencia previa para reconocerla. «L’unico fenomeno indiscutibile di somiglianza» es aquel que se da por

congruencia entre dos figuras planas, donde cada punto coincide con el del objeto (Eco, 2016 [1975]: 304).

La clave está en la transformación que tiene lugar. En geometría, por tanto, la relación entre los puntos no es arbitraria sino motivada, pero, a la vez, la selección de ciertas características pertinentes es convencional, por lo que precisa de ser aprendida. No basta con que una característica sea motivada, sino que para hacerla «accettabile era necessaria una regola» (Eco, 2016 [1975]: 305), en relación con la cual la similitud o disimilitud puede juzgarse. Otra relación de semejanza en geometría es la que se da en la teoría de los grafos, que no obedece a congruencia topológica sino de orden, cuyo resultado difícilmente resulta en lo que se considera un signo icónico —es decir, visual—. Eco se refiere a los isomorfismos que Peirce utiliza para expresar silogismos de forma geométrica en los que, según Eco, «queste relazioni spaziali non stanno in luogo di altre relazioni spaziali» (2016 [1975]: 308). En definitiva, Eco califica de convencionales las relaciones abstractas que se representan en términos espaciales o temporales a través de ciertos mecanismos mentales porque son resultado de una selección de elementos distintivos y, por tanto, obedecen a cierta regla.

Sin embargo, Eco no tiene en cuenta que la relación icónica que Peirce propone también puede basarse en relaciones: la heterogeneidad del concepto no debería entenderse como un defecto sino como una virtud heurística. Es más, coincidimos con Soneson (2010: 9) en que «Eco's critique of iconicity (and that of many others) is based on the misconception that iconicity is somehow essentially visual».

A continuación, Eco analiza la consideración de iconismo como una relación de analogía. La relación analógica viene dada por una relación de proporcionalidad (y no al revés) entre dos series: «Una porzione dipende dal fatto che se alla grandezza 10 corrisponde l'intensità 1, alla grandezza 20 dovrà corrispondere l'intensità 2 e così via» (Eco, 2016 [1975]: 311). Por tanto, la analogía debe darse entre tres términos para poder establecer la proporcionalidad, pero para definirla sin el tercer término se utiliza la noción de iconismo. Por tanto, la analogía también es materia de convención que determina cierta regla.

Tras ello, se refiere a ciertos fenómenos considerados comúnmente icónicos como son «Riflessioni, repliche e stimoli empatici» (Eco, 2016 [1975]: 313). En primer lugar, habla de la imagen especular, que retomará en 1984 y 1997. Si Barthes, como veremos, establece un análogo perfecto en la imagen fotográfica, Eco (2016 [1975]: 313) hace lo propio con la imagen especular, también creada por la acción de la luz solar, a la que

define como «congruenza» basada en la equivalencia y, por tanto, «una forma di uguaglianza e non di similarità». Según Eco, esta imagen virtual, además, no puede considerarse un signo porque no está en el lugar de otra cosa sino necesariamente en presencia, delante, de esa cosa, no puede usarse para mentir, y no es una representación, como una fotografía.

El segundo caso es el del doble, que solamente puede considerarse icono si se usa como signo ostensivo. El tercer caso es el de las réplicas cuya relación entre tipo y token es de ratio facilis. Asimismo, evita hablar de iconismo para los casos en los que las señales tienen propiedades expresivas que producen un sentido de similitud con cierta emoción. Para Eco, es materia de estudio de la psicología, pero no de la semiótica, puesto que se da al nivel perceptivo, a excepción de los casos en que se ha convencionalizado y, por tanto, forma parte del contenido reconocible. Se trata entonces de una estimulación programada, con diferentes niveles de previsibilidad, desde la mayor determinación hasta el caso contrario, la invención.

A continuación, Eco (2016) [1975] aborda la relación entre iconismo y convencionalidad para valorar la supuesta naturalidad del signo icónico, valiéndose de Gombrich (1961). Eco señala cómo la percepción de ciertas representaciones no ha permanecido inalterada, sino que ha cambiado con el tiempo según se ha convencionalizado y, por tanto, ha parecido más natural. En otros casos, la regla de la transformación no nos ha llegado, como en algunas pinturas primitivas. La representación icónica implica utilizar artificios de distinto tipo para transcribir las propiedades culturales que por convención se le atribuyen. Precisa para ello de un código que permita el reconocimiento al establecer la correspondencia entre artificios (gráficos en el caso de imágenes) y el continuum del contenido (en términos de Hjelmslev). Esto es válido tanto para representaciones estilizadas como para representaciones realistas, y aquí Eco introduce una variable importante: el signo icónico no solamente se establece por lo que se ve sino también por lo que se sabe y que, por tanto, condiciona lo que se espera ver.

El carácter de la información cultural puede ser óptico (perceptivo), ontológico o puramente convencional, según si la información codificada proviene de características derivadas de la percepción, de características percibidas, pero también vinculadas culturalmente, o de características ya fijadas que intentaban reproducir la percepción óptica. El código icónico por tanto hace corresponder unidades gráficas con unidades de contenido que, independientemente de su posibilidad perceptiva, están fijadas culturalmente. Y, en la edición inglesa, Eco (1979: 205) señala: «At a certain point the iconic

representation, however stylized it may be, appears to be more true than the real experience, and people begin to look at things through the glasses of iconic convention».

A continuación, Eco habla de fenómenos pseudoicónicos, es decir, que de diferentes formas generan apariencia de similitud, y ocurre cuando llevan a cabo la misma función que el objeto. Cita en este punto el ejemplo analizado por Gombrich del palo de escoba que el niño usa como caballo puesto que ambos pueden ser cabalgados. Se trata de «intrinsically coded acts» (Eco, 2016 [1975]: 321), en que el significante es una parte del referente. Ciertamente, uno de los problemas del análisis del iconismo de Eco es que no atiende al contexto mayor de la semiótica de Peirce, que tiene la intención de explicar todo fenómeno. El caso del palo de escoba puede definirse como un legisigno indexical remático: legisigno porque la relación es convencional e indexical porque significa el caballo al encontrarse en la relación física con el niño en el lugar del caballo, es decir, entre las piernas. Eco señala en estos casos la actividad performativa del cuerpo en la configuración de estos signos pseudoicónicos así como ciertas características formales elementales (como alto y bajo) que inducen a un supuesto iconismo de forma laxa en gran cantidad de elementos. De nuevo, se trata de la falta de aplicación de la tipología peirceana, algo que Sonesson (2010) no señala en su crítica a Eco.

Eco trata de llegar a una caracterización del signo icónico que supere las ideas preconcebidas y evite las simplificaciones. Por una parte, evita la correspondencia entre adjetivos que se vienen considerando sinónimos, como icónico, analógico, motivado y natural; pero, a la vez, rechaza identificar icónico, arbitrario, cultural y digital.

Eco (2016) [1975] se pregunta cómo abordar la posibilidad de una articulación del signo icónico. Por una parte, hay que evitar el logocentrismo que trata de encontrar el equivalente a fonemas o frases icónicas, y no niega la idea intuitiva de que es necesario conocer una lengua para entender sus signos mientras que la percepción de una imagen es universal. En el signo icónico, las figuras que lo componen no se oponen entre sí sistemáticamente sino dependiendo del contexto (Eco, 2016 [1975]: 327). Para Eco, el signo icónico se corresponde con un texto visible, cuyo equivalente verbal es un enunciado completo, y lo caracteriza de la siguiente forma: «C'è dunque da pensare che un TESTO ICONICO, più che qualcosa che dipende da un codice, sia qualcosa che ISTITUISCE UN CODICE» (2016 [1975]: 327).

La conclusión de Eco es que la categoría de iconismo no resulta útil porque se presenta como un término que abarca fenómenos diferentes entre sí (2016 [1975]: 329), lo que lo lleva cuestionar el concepto de signo: «Ma se andiamo più a fondo scopriamo che

non è solo la nozione di segno iconico che entra in crisi. È la nozione stessa di ‘segno’ che resulta inadoperabile, e la crisi dell’iconismo è semplicemente una delle conseguenze di un collasso ben più radicale» (2016 [1975]: 329). Esa heterogeneidad no da cuenta de signos, sino de modos de producción de funciones sígnicas, que es la propuesta de Eco en su Trattato.

Como hemos expuesto, el problema del iconismo no queda resuelto –la conclusión es negar la operatividad del concepto– porque, a este nivel, Eco es inconsistente con su propuesta semiótica y se niega a profundizar en cuestiones perceptivas, como sí lo hará más adelante, en las que el vínculo de los fenómenos heterogéneos puede establecerse. A pesar de postular una gran convencionalidad, no puede negar la diferencia con el lenguaje articulado, lo que lo lleva a subrayar más adelante la gran tesis de Barthes que veremos a continuación: la fotografía como mensaje sin código. Así, si el iconismo está en el corazón de la semiótica visual, la semiótica fotográfica es la base del inicio de aquella.

Semiótica fotográfica

El magisterio de Barthes

En 1961 Roland Barthes publica su artículo «Le message photographique», inicio de la semiótica de la fotografía (Sonesson, 1989), en *Communications* (1), que trata de la fotografía de prensa, es decir, aquella que tiene un mayor vínculo con su referente y que diferencia claramente de la fotografía con fines artísticos. Barthes la sitúa dentro del esquema de la comunicación de Jakobson para estudiarla como un mensaje: «La photographie de presse est un message», cuyo «canal de transmission» es el periódico (Barthes, 1961: 127).

Barthes encuentra varias dificultades en el análisis estructural del mensaje fotográfico, que derivan de considerar la fotografía en los términos del signo sausseriano: poseedor de la doble articulación y con una relación arbitraria entre significado y significante (Polidoro, 2015). Con sus categorías logocentristas, afirma que en este tipo de fotografía se presentan dos mensajes diferentes: uno de naturaleza denotativa, el análogon, mensaje sin código, natural, y otro de naturaleza connotativa, cultural. La paradoja de la fotografía se resume en su caracterización como «message sans code» (Barthes, 1961: 128), es decir, un análogo perfecto de su referente real.

En 1964, en el número 4 de la misma revista, Barthes presenta otro artículo, «Rhétorique de l' imagine», en el que analiza la fotografía de un anuncio de pasta italiana con las herramientas semióticas que ha presentado, esto es, su teoría de los tres mensajes. La fotografía que Barthes analiza es analógica, aquella que según Fontcuberta (2013) se inscribe en la superficie mediante la incidencia de la luz. Para Barthes, supone la posibilidad de pura información sin un lenguaje como medio, sin una conceptualización mental derivada de la automaticidad de la cámara. Este discurso de supuesta pureza de un mensaje se repite en el estudio de los medios para postular la pureza de un medio: la luz eléctrica. La electricidad, que posibilita gran parte de las revoluciones tecnológicas, para McLuhan pasa inadvertida como medio de comunicación precisamente porque «it has no “content”» (McLuhan, 1964: 24). Así, teniendo en cuenta la capacidad de los nuevos medios, McLuhan (1964: 25) define el mensaje de la luz eléctrica como «totally radical, pervasive, and decentralized».

Como vemos, la semiótica visual se inicia con el análisis de un texto fotográfico. Sonesson (1989) escribe una breve historia de la semiótica fotográfica que comienza con los artículos de Barthes, y los describe como el intento de aplicación del modelo semiótico de Hjelmslev a una imagen y como un análisis textual. La fotografía elegida por Barthes se define en la división de Sonesson (1989; 1999) por su función publicitaria y por su canal en una revista. Para Barthes, frente a una imagen plástica, que presenta varias codificaciones, la imagen técnica no presenta características mediales, pero Sonesson (1989) señala la confusión: si para Hjelmslev todo lenguaje posee un plano de la expresión y otro plano del contenido, no es posible que en la fotografía ambos sean tautológicos, porque serían el mismo.

Para Barthes, la imagen encarna el conflicto entre lo natural y lo cultural: un mensaje analógico, continuo y denotativo, por un lado, y, por otro, un mensaje cultural, connotativo, en este caso sí codificado, que saca beneficio de la credibilidad del otro, el mensaje natural. Así, Barthes enumera una serie de procedimientos connotativos que «bénéficient eux aussi du prestige de la dénotation» (Barthes, 1961: 131), es decir, proyecta entre ambos mensajes una relación social de aprovechamiento. Estos procedimientos –la modificación truculenta o fraudulenta (*truquage*), la pose, los objetos, la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis– resultan problemáticos, en parte por la culpabilidad que Barthes proyecta sobre los mismos. La modificación de la imagen se refiere al trabajo sobre la forma de la misma, pero no es un proceso de connotación: su problemática proviene de

que esa modificación no es advertida y, por tanto, se confía en la relación indicial, algo que irá problematizándose según los gráficos computacionales remedien la fotografía.

La pose y los objetos, sin embargo, se refieren a la disposición de los referentes, algo cuya significación no se deriva de la fotografía sino del sentido dado a actitudes y a objetos. Para Barthes, el problema parece ser que, al tratarse de una fotografía, ambos habrían de purificarse de todo tipo de significado convencional simbólico, pero no advierte que personas y objetos no solamente significan connotativamente cuando son representados en una imagen, sino también en la percepción directa.

Por su parte, la fotogenia abarca las técnicas que inciden sobre la materialidad, como la luz, la exposición y la impresión. Este es el único caso en que Barthes se refiere a un aspecto específico del signo fotográfico, pero en lugar de analizarlo como tal, lo presenta como un efecto colateral, a la altura del esteticismo, que consiste dar a la fotografía la apariencia de un cuadro. Gracias a estas técnicas fotogénicas se pueden producir lo que Costa (1977) llama signos no analógicos, es decir, aquellos que aparecen en la imagen fotográfica sin estar presentes en la realidad. Estos procedimientos, que constituyen un lenguaje, serían originales de la fotografía, y deben estudiarse en tanto que signo plástico, de lo que trataremos más adelante.

Finalmente, la sintaxis consiste en la yuxtaposición de las imágenes como una secuencia, algo que de nuevo no es una característica del signo fotográfico. Como indica Sonesson (1989), no queda claro qué significa para Barthes la connotación: que no sirve directamente para identificar el objeto o que acarrea valores ideológicos.

Puesto que Barthes se refiere a imágenes de prensa y de publicidad, debe detenerse en la relación entre texto e imagen fotográfica. Para Barthes, esta relación es de dominio, una metáfora de la relación entre cultura y naturaleza, en la que la primera (el texto) es ilustrado y naturalizado por la naturaleza (la imagen). Barthes, en realidad, se da cuenta de que la connotación se da también al nivel de la percepción, pero insiste en la posibilidad de una imagen puramente denotativa, esto es, las imágenes traumáticas que no pueden ser explicadas por el lenguaje.

Como indica Flusser (ENTREVISTA FLUSSER Budapest), la imagen se vuelve opaca y oculta el significado de la situación que muestra, de donde proviene la conciencia mágica y el intento de fijar su significado, según él, disponiendo sus elementos en la línea de la escritura. En el siguiente artículo, Barthes (1964) confirma su interpretación y presenta dos técnicas para fijar el significado de la imagen: la función denominativa y la función de parada. La función denominativa ancla los posibles significados de la imagen

para su identificación o interpretación, y se lleva a cabo continuamente en la prensa y en la publicidad. Por su parte, la función de parada es complementaria y en ella la significación se da en un nivel superior diegético.

Si nos hemos detenido en los artículos de Barthes es porque marcan el camino del análisis visual, en concreto, dan inicio a dos corrientes semióticas: la semiótica pictórica que se encarga de obras de arte y la semiótica de la publicidad, focalizada en el referente de la imagen y sus implicaciones ideológicas (Sonesson, 1989). Para Sonesson (1989: 8), el análisis de Barthes indica que «no picture contains information in itself or, alternatively, that it contains so much contradictory information that a verbal message is needed to fix its meaning». Para Barthes la información «is verbal in nature», pero hay otro tipo de información que la imagen provee de forma más eficaz, aquella sobre el mundo que se percibe (Sonesson, 1989: 10).

Barthes, al extender el análisis semiótico a las imágenes, reproduce el discurso de pugna de sentido entre ambos sistemas: la palabra en pos de reducir la ambigüedad de la imagen, desde el emblema hasta las revistas ilustradas. Sin embargo, cuando elige una fotografía, elección coherente con un contexto visual y medial al que reaccionan también los Estudios culturales, el carácter técnico de la misma implica una dimensión nueva: su relación física con su referente, de forma que la pugna de sentido parece darse no entre dos formas de representación sino entre palabra y realidad. Más de quince años después, en 1980, Barthes publica un fotoensayo que se convierte en emblemático de la teorización sobre la fotografía: *La chambre claire*. Siguiendo el tratamiento modernista de la pureza de cada arte, busca y describe la singularidad de la fotografía a partir de su carácter de signo indicial: la fotografía implica esencialmente que el referente existió, que de forma necesaria estuvo ahí, en una dimensión temporal pasada.

Durante las décadas siguientes, Sonesson (1989) destaca, en primer lugar, el intento de algunos teóricos de atender a la organización del plano pictórico en las imágenes, pero bajo el paraguas de la teorización barthesiana —como el caso de Floch—; en segundo lugar la teorización de René Lindekens y su atención a la estructura del signo pictórico; y en tercer lugar una fase más reciente de semiótica fotográfica de la mano de Dubois, Valier, Schaeffer y otros, que establece que la fotografía es esencialmente indexical frente a otros signos pictóricos.

Eco y Sonesson

Si bien Sonesson solo valora negativamente el aporte de Eco al debate sobre el iconismo, creemos que su semiótica presenta ideas clave para el estudio de la fotografía y de los fototextos. Después de problematizar el concepto de signo, Eco (2016) [1975] propone sustituir la tipología de signos por una tipología de los modos de producción sígnica. Esta clasificación se basa en cuatro parámetros: lo que llama «il lavoro físico» para producir la expresión, es decir, una gradación que va del reconocimiento del objeto a la invención de objetos no codificados previamente; la relación entre el tipo y token, es decir, ratio facilis o ratio difficilis; la materia del continuum –hjelmsleviano– en relación con el referente: homomaterico o heteromaterico; la complejidad de la articulación: hipercodificada, codificada o subcodificada.

Así, presenta trece posibles tipos, pero nos interesan especialmente aquellos que funcionan por reconocimiento y por invención. El reconocimiento se produce cuando

un dato oggetto o evento, prodotto dalla natura o dall'azione umana (intenzionalmente o inintenzionalmente), ed esistente come un fatto in un mondo di fatti, viene inteso dal destinatario come espressione di un dato contenuto, sia a causa di una correlazione precedentemente codificata, sia per posizione di una possibile correlazione direttamente da parte del destinatario (Eco, 2016 [1975]: 339).

El objeto se puede reconocer como impronta, síntoma o indicio, interpretándolo en correlación con una causa física como su contenido, pero no es necesario que sea su causa de facto. En la invención el productor elige un continuo material nuevo que aún no ha sido segmentado, de manera que provee de una nueva forma para transformar los elementos pertinentes de un tipo de contenido. Se caracteriza por una relación de ratio difficilis y una expresión heteromaterica, cuya relación entre expresión y contenido no existe previamente. El reconocimiento viene dado por la abstracción y el contenido que se proyecta en la expresión es una unidad cultural, un modelo semántico, no un objeto externo.

La pregunta que plantea Eco es cómo transformar aquello que aún no tiene un contenido cultural conocido. Se produce entonces una institución de código semiótico, para lo que distingue dos invenciones: la moderada y la radical. La moderada ocurre cuando el modelo perceptivo produce la transformación sobre el modelo semántico, y radical cuando la transformación se proyecta sobre el modelo perceptivo. Asimismo, hay dos

tipos de invención. Por una parte, está la congruencia o calco, en que la expresión y el objeto real se corresponden punto por punto físicamente, como en el caso de la máscara mortuoria: son heteromateriales, puesto que en el caso de ser homomateriales no sería un signo sino un doble.

Por otro lado, están las proyecciones (proiezioni), que nos interesan por cuanto Eco considera que las fotografías lo son. En ellas, «punti nello spazio dell'occorrenza espressiva che corrispondono a punti selezionati nello spazio di un modello semantico TOPO-SENSITIVO» (Eco, 2016 [1975]: 370). Es necesario aprender a reconocerlas y pueden falsificarse. Sin embargo,

L'interprete ingenuo legge ogni proiezione come impronta e cioè come la trasformazione diretta dalle proprietà di una cosa reale; mentre la proiezione è sempre il risultato di convenzioni trasformatrice per cui determinate tracce su una superficie sono stimoli che spingono a TRASFORMARE ALL'INDIETRO e a postulare un tipo di contenuto là dove di fatto c'è solo una occorrenza di espressione (Eco, 2016 [1975]: 370).

Las proyecciones mantienen la relación física del índice peirceano pero la matizan subrayando la mediación técnica: la caja negra de Flusser impone una selección de las características que conforman la imagen. La fotografía no es en ningún caso una incisión directa del objeto, como la Sábana Santa de Turín, sino de la luz proyectada desde el objeto. Es así como Eco, en este punto, evita caer en la caracterización barthesiana de la fotografía como mensaje sin código, aunque no evita la paradoja en el caso de la imagen especular. Es importante en lo que se refieren a la referencia puesto que, como ocurre con la fotografía,

Quando sono usate come riferimenti, le proiezioni sono di solito false: esse asseriscono l'esistenza di qualcosa che dovrebbe assomigliare all'occorrenza espressiva, anche se il qualcosa non esiste, e possono proporci sia l'immagine di Giulio Cesare sia quella di Calandrino come se non esistesse differenza di status ontologico tra le due entità» (Eco, 2016 [1975]: 370).

Por otro lado, están los grafos o transformaciones topológicas «in cui punti nello spazio dell'espressione corrispondono a punti in un modello di rapporti NON

TOPOSENSITIVO» (Eco, 2016 [1975]: 370). Es el caso de los grafos de Peirce para representar relaciones lógicas, a los que nos hemos referido previamente.

Por su parte, Sonesson (1999) analiza la relación entre tipo y token en las imágenes fotográficas. Estas tienen una doble dimensión como objetos materiales que guardan información, temporalmente limitados, y como materia de percepción en la mente. Sonesson (1999) diferencia dos tipos de relación: en primer lugar, la relación tipo/token temporalmente determinada (*temporality bound relation*) en que el primer ejemplar establece el tipo, como en el caso de las imágenes plásticas (pintura) y de los artículos, y, en segundo lugar, la relación tipo/token temporalmente libre (*temporality free relation*), como en el caso de fonemas, palabras o notas musicales.

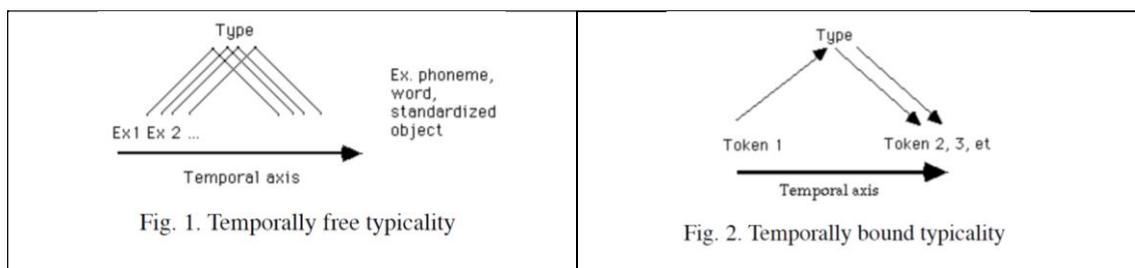


Ilustración 5. Figuras tomadas de Sonesson (1999: 25), con las que Sonesson muestra la diferencia entre la relación tipo/token temporalmente libre (Fig. 1) y la relación tipo/token temporalmente determinada (Fig. 2).

El *ready made* también está temporalmente determinado porque depende de los valores que adquirió el primer token que creó el tipo para la creación de esta clase de obras de arte (Sonesson, 1999).

Según Sonesson (1999: 25), «By engendering ever new tokens, mechanical reproduction effectively reduces all tokens to their type, destroying the uniqueness of the characters of human history, and their infinitely ineffable creations, the nimbus of individual creation in its hic et nunc». Sin embargo, continúa argumentando, Benjamin no fue lo suficientemente radical en su diagnóstico porque la reproducción mecánica implica la existencia de un objeto individual que actúa como token, por ejemplo, una fotografía, que es multiplicado para crear el tipo del que nuevos ejemplares son producidos. En el caso de las imágenes creadas por ordenador, no hay un token que preexista: tanto en el caso de las imágenes creadas por combinaciones de imágenes estandarizadas como por algoritmos, el tipo es anterior. Consideramos que la afirmación de Sonesson sobre la preexistencia de tipos en el caso del lenguaje verbal es cuestionable, ya que no existen fonemas

sino alófonos, que pertenecen a la segundidad y dan lugar, al crear una ley, a fonemas en la terceridad.

Puesto que, como hemos visto, la imagen fotográfica se considera un doble de su referente, resulta importante la matización que hace el Groupe μ (1992) acerca de la distinción entre espectáculos naturales y espectáculos artificiales o miméticos, es decir, aquella que se da entre una nube y la fotografía de una nube. Para ellos, no es necesario distinguir entre objeto para los espectáculos naturales y signo para los miméticos, puesto que «qu'il s'agisse d'être sensible aux stimuli identifiant l'objet cheval ou à ceux qui renvoient à l'objet sculpture de cheval», los mecanismos perceptivos actúan de la misma forma (Groupe μ , 1992: 110).

El privilegio que la semiótica da a los espectáculos artificiales proviene de la escuela funcionalista y la diferenciación entre semiótica de la significación y semiótica de la comunicación. La semiótica de la comunicación, privilegiada por la rama funcional, se encarga solamente de los hechos que se producen con la intención de significar para un destinatario, es decir, de ser comunicados, algo asociado al lenguaje verbal. La semiología de la significación, por su parte, «finit par s'assimiler à l'épistémologie» (Groupe μ , 1992: 111), y resulta imprescindible desde el punto de vista del Groupe μ para que la semiótica esté completa.

Se trata de nuevo de la oposición natural, no intencional vs. artificial, intencional, cultural que ya está presente en la dialéctica del fototexto. Bolter y Grusin (2000: 104) señalan cómo los gráficos por ordenador aspiran a ser interpretados como fotografías. En lugar de buscar mimetizarse con la misma realidad, remedian un medio previo que da garantías indiciales de esta, que no se garantiza a sí misma sino a través de los medios que la transmiten porque no puede considerarse ajena ni previa a la (re)mediación. En este sentido, no puede restringirse la semiótica a los signos o información culturales y artificiales.

Asimismo, para que los fenómenos signifiquen no es necesario que haya una intención detrás, sino que sean significativos para un receptor. Así, «La notion d'intention se voit, du coup, remplacée par celle de projection: projection du récepteur sur une série de faits physiques à quoi il donne sens. (C'est la théorie de la lecture active [...])» (Groupe μ , 1992: 112). Estamos en el ámbito de la terceridad de nuevo: el signo se completa cuando es significativo para un receptor en cuya mente se genera un interpretante que, como veremos, no tiene que coincidir con el objeto, sino que lo significa. La terceridad necesita de segundidad y primeridad, pero el signo funciona como tal cuando se completa

no como acto comunicativo intencional sino como información interpretada. La intención se presupone desde la instancia interpretadora, pero no es necesaria de facto.

Reinterpretación de Peirce

Eco: interpretación y similitud

Eco se aproxima a la semiótica en un primer momento influido por la teoría de los códigos y de la comunicación. Por tanto, en su definición de signo, adopta la relación convencional entre contenido y expresión (Saussure, Hjelmslev), en la que el rol de código es clave. Sin embargo, desde el *Trattato* el universo semiótico que postula está formado por las relaciones entre interpretantes, produciéndose un paulatino cambio desde las teorías de la comunicación y el estructuralismo hacia la semiología, la pragmática y la semántica cognitiva, es decir, hacia el universo peirceano.

La automaticidad en el vertido del mensaje de un código a otro es sustituida por la idea central de la interpretación, en forma de inferencia, concepto central de la propuesta de Peirce, que Eco adopta y desarrolla, especialmente tomando los conceptos de interpretante y de semiosis ilimitada (Proni, 2015). Vamos a presentar cómo se produce este cambio de perspectiva y en qué consiste.

En *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Eco profundiza en el proceso de inferencia. Siguiendo a Peirce, Eco (1984) indica que la interpretación de los signos es inferencial, en concreto, a través de la abducción. Por una parte, la relación deductiva se da entre los componentes de un código unívoco en el que cada elemento se corresponde con otro, como en el caso del alfabeto morse, pero no del lenguaje verbal, en el que hay que elegir qué contenido corresponde a determinada expresión.

Por otra parte, la relación inductiva parece más adecuada a la forma en que se construye un código a partir de casos concretos de signos ostensivos. Sin embargo, como indica Eco, se hace necesario explicitar una regla metasemiótica que indique cómo interpretar esos signos ostensivos, «Ma a questo punto si è già passati al meccanismo dell'abduzione» (Eco, 1996 [1984]: 41). La abducción implica que, dado un resultado concreto, debo deducir primero la regla o código del que se deriva el caso que dará lugar a ese resultado. Si en la inducción del resultado se reconstruye primero el caso y después la regla o código, la abducción incide en la necesidad de reconstruir primero el código, que

se presenta como una hipótesis que debe ser verificada; solo entonces el resultado se toma como prueba del código propuesto.

Eco (1984) propone un continuum –que toma de Hjelmslev– en la creación de códigos, según los tres tipos de abducciones que indica, en relación con la creatividad de la información hipotetizada. Mientras que en la abducción sobrecodificada la regla se deduce de forma casi automática, en la abducción subcodificada es necesario seleccionar la regla de entre un repertorio de posibilidades equiprobables, de forma que el criterio es la plausibilidad. La tercera posibilidad es la de la abducción creativa, en la que la regla debe ser creada para el caso. Cuando un nuevo código instituido por un pintor es reproducible por la generalidad, para Eco (2016 [1975]: 372) ha tenido éxito semiótico «e ha generato una nuova convenzione».

Eco insiste en que todo acto de decodificación semiótica es una interpretación que implica, en mayor o menor medida, inferencia, y nunca el mero reconocimiento de una equivalencia estable, y reconoce su deuda con Peirce:

Per interpretazione (o criterio di interpretanza) deve intendersi ciò che intendeva Peirce quando riconosceva che ogni interpretante (segno, ovvero espressione o sequenza di espressioni che traduce una espressione precedente) non solo ritraduce l'«oggetto immediato» o contenuto del segno, ma ne allarga la comprensione. Il criterio di interpretanza consente di partire da un segno per percorrere, tappa per tappa, l'intero circolo della semiosi (Eco, 1996 [1984]: 51).

Por otra parte, Eco (1984) pretende reformular los dos continua de que habla Hjelmslev, el de la expresión y el del contenido, para adaptarlos a la función de signo que propone a partir de la de signo peirceana. Para Eco, la materia sería el objeto dinámico que motiva el signo a través del objeto inmediato, esto es, el contenido. Para interpretar en un contexto un signo, hay que seleccionar una parte del continuum dado, lo que lleva a la idea clave de su relación con del mundo: «Attraverso la formulazione di Oggetti Immediati e la loro continua ridefinizione per interpretanti successivi, si cambia di continuo la forma che viene riconosciuta all'Oggetto Dinamico» (Eco, 1996 [1984]: 53).

Para profundizar en la interpretación, Eco (2002) [1997] hace una relectura de Peirce, donde confirma lo siguiente:

la caratteristica basilare della semiosi è l'inferenza, mentre l'equivalenza stabilita da un codice ($a = b$) è solo una forma sclerotizzata di semiosi, che si verifica appieno solo nelle semie sostitutive (e cioè nelle equivalenze poste tra espressione ed espressione, come avviene nel codice Morse) (Eco, 2002 [1997]: 134).

Eco (2002) [1997] interpreta la comprensión conceptual peirceana que se da en tres fases correspondientes a las tres categorías. Su origen está en la primeridad (Firstness), que para Eco equivale a los conceptos de Ground, Icono y likeness. Según Eco (2002) [1997], ground puede entenderse de dos formas: como similitud que no se parece a nada (Likeness) o como idea o diagrama que ya es objeto inmediato y, por tanto, segundidad; el primer tipo, Ground como Likeness, es la sustancia pura, base o fundamento, también definido así por McNabb (2018).

El Icono pertenece a la primeridad, como semejante a sí mismo: aunque es la base de toda posible similitud, es cualidad que no se parece a nada. Eco llama a este iconismo primario o Likeness y lo define como una correspondencia entre un estímulo y su sensación, que es materia de reconocimiento. Likeness es adecuación o ensamblaje, una coherencia presemiótica, naturalmente fundada en la biología, una especie de código de correspondencias que organiza la naturaleza, como la relación entre dos linfocitos.

La adecuación también se da entre la sensación y «ciò che ne ha stimolato la nascita» (Eco, 2002 [1997]: 112), y es también lo que se da entre el cuerpo y las actividades a las que está naturalmente predispuesto. Según Eco, esa predisposición está presente en tanto que fuerza, antes de que se cumpla el ensamblaje, como una complementariedad ya pensada puesto que se trata de instintos primarios.

Eco establece una diferencia entre semejanza (Likeness) y similaridad (similitud), fuertemente criticada por Sonesson (2010) que, sin embargo, tiene sentido ante la confusión entre icono y signo icónico o hipoicono. Likeness no puede ser icono como similitud porque no puede tener relaciones de este tipo sin convertirse en segundidad; de ser diagrama, sería objeto inmediato.

Según Sonesson (2010), la diferencia entre semejanza y similitud se da por el concepto de ground, que es empleado por Peirce solo al inicio y al final de sus escritos, por lo que resulta inconsistente y surge la duda de si es consistente con el mismo significado. Generalmente, se traduce como fundamento y se refiere a la cualidad respecto a la cual el representamen se refiere al objeto. Para McNabb (2018: 117), esta categoría «en la

semiótica madura [de Peirce] sobra» puesto que se transforma en el representamen o cualisigno.

En su interés por el concepto de ground, Sonesson (1999) diferencia entre ground icónico y ground indéxico. El primero se refiere a dos propiedades que se dan con independencia, puesto que al ser primeridad no pueden aprehenderse cognitivamente, pero no se convierte en signo hasta que se establece la relación por la que una está en el lugar de la otra. En ese caso, se trata de un hipoicono y pertenece ya a la segundidad, es decir, al ámbito de la relación indexical. En realidad, para que la relación sígnica se establezca habría que hablar, siguiendo los términos de Sonesson, de un ground simbólico, puesto que solo hay signo cuando la relación se hace ley o hábito, es decir, predecible. El problema, como veremos, es que Sonesson desecha el interpretante –la terceridad– de su definición de signo.

Al contrario de la opinión de McNabb (2018), para Sonesson (1999, 2010) la utilización del ground es del todo pertinente puesto que además lo identifica con el principio de relevancia sausseriano, la forma que conecta la expresión (significante) y el contenido (significado). Citando a Peirce, Sonesson define el ground como una abstracción de ciertas cualidades que caracterizan el tipo con respecto a su objeto, de forma que como relación lo sitúa en la segundidad. Por tanto, el hipoicono se relaciona con su objeto en base a la cualidad recogida en el ground, de la misma forma que en la lingüística estructural significante y significado se relacionan por un rasgo pertinente.

Según continúa Eco (2002) [1997], en el segundo estadio, segundidad, se atribuye la cualidad del icono a un objeto, pero se trata de una sensación individual, indéxica. Finalmente, en la terceridad o Thirdness el ser se da como la cognición de un ente entre sujeto y objeto –aunque precisamente esta es la oposición que McNabb (2018) niega en Peirce–. Aquí tiene lugar la inferencia y de ahí se parte al resto de interpretaciones e interpretantes. Eco sitúa el Objeto Inmediato en esta etapa, en la que solo queda una memoria del iconismo primario. Según indica Proni, «Interpretant and Immediate Object or Ground are, in Peirce, synonyms of meaning (although with some differences)» (Proni, 2015: 19); conviene, sin embargo, diferenciar cuidadosamente entre objeto e interpretante, puesto que el significado solamente es el último. Si Sonesson desecha la noción de interpretante, Eco, por el contrario, hace de este concepto la esencia del signo, focalizando en su carácter de terceridad.

Según Eco, si bien se dan juicios de semejanza basados en condicionantes perceptivos, la similitud, como ya había insistido (Eco, 2016 [1975]), se da en las propiedades

culturales, de la forma en que la comunidad ha decidido dividir el continuum y, por tanto, no está en los objetos sino en las propiedades que se postulan sobre ellos, se da a nivel conceptual como «solo questione di stipulazione culturale» (2002 [1997]: 349). Por esta razón, se puede postular la semejanza de referentes de los que no se tiene experiencia.

La diferencia entre el nivel perceptivo y el nivel cultural está en la diferencia entre lo que se ve y lo que se sabe, entre el esquema conceptual kantiano y el estímulo percibido. Ahí está el interés de la segunda acepción de imaginar en Kant: *imaging*, que Eco (2002) [1997] traduce como ‘figurar’, implica que, ante una impresión sensible, por ejemplo, ver una piedra, hay características de la piedra que se saben, aunque no se perciban visualmente; se trata de comprender figurando.

Al volver a tratar del iconismo, Eco (2002) [1997] evoluciona en su consideración de la arbitrariedad y la convencionalidad (Polidoro, 2015), vinculando motivación, como contrario de arbitrario, y convención: «anche nel caso dei segni motivati la correlazione è posta per convenzione» (2002 [1997]: 299). Por tanto, por convención se debe entender aquella relación que es «comunque coestensiva a quella di legame CULTURALE» (Eco, 1996 [1984]: 299).

Cuando Sturken y Cartwright (2018) hablan de convención para caracterizar ciertos signos, se refieren a la decodificación de signos a partir de un contenido fijado intersubjetivamente, pero no hace referencia al vínculo entre significado y significante. Un signo puede ser motivado y convencional si para su decodificación no es necesario reconocer la motivación, el vínculo necesario entre el objeto y el signo. Es decir, pueden darse correlaciones culturales en signos teóricamente motivados y en signos arbitrarios: «Vedremo che è possibile dire che certi tipi di segni sono culturalmente codificati senza per questo assumere che essi siano del tutto arbitrari, restituendo così alla categoria di convenzionalità una maggiore flessibilità» (Eco, 2002 [1997]: 300).

Más adelante, Eco (2002) [1997] indica tres formas de considerar el iconismo: en la percepción, en el conocimiento y en los signos y dice que el icono se da cuando se experimentan las mismas sensaciones, es decir, en el plano de los estímulos, y vuelve al ejemplo de la silueta de un caballo. Por tanto, los signos icónicos, como resume Polidoro (2015), funcionan según distintos mecanismos: por estímulos sucedáneos, con un origen motivado pero convencionalizados, o totalmente arbitrarios.

Como había hecho en el Trattato siguiendo a Peirce, Eco (2002) [1997] insiste en que la similitud se produce por un efecto perceptivo en que unos estímulos sucedáneos generan las mismas inferencias que los estímulos efectivos: «Abbiamo a che fare con

estímulos surrogati in tutti quei casi in cui scattano gli stessi recettori che scatterebbero in presenza dello stimolo reale» (Eco, 2002 [1997]: 318). Aunque sigue insistiendo en que no es objeto de la semiótica investigar cómo funciona el sistema perceptivo, es necesario establecer que la percepción no tiene los mecanismos necesarios para diferenciar ambos estímulos.

Las fotografías son parte de la aspiración hiperrealista (de transparencia, según Bolter y Grusin, 2000), no exclusiva de estas, que mueve también a la pintura y a los nuevos artificios como la realidad virtual, precisamente porque producen estímulos perceptivos sucedáneos (Eco, 2002 [1997]: 337). Por ello, aboga, a pie de página, por la necesidad de que la semiótica se haga cargo de las nuevas formas de representación digitales:

Non posso che consentire con Maldonado (1992: 59 sgg.): una nuova tipologia di costrutti iconici, sino alla realtà virtuale - e dunque costrutti iconici non statici ma dinamici e interattivi - pone problemi nuovi che richiedono un nuovo strumentario concettuale. Salvo che la crescita di questi strumenti si pone oggi a un impreciso incrocio tra le varie scienze cognitive. Credo che una semiotica generale debba rendere conto del fatto che questi fenomeni ci sono (e ci interrogano), non di come funzionino cognitivamente (Eco, 2002 [1997]: 447).

Sonesson: fotografía e interpretante

Uno de los aspectos que Sonesson recrimina a Eco es no definir la noción de signo. Sonesson (2010), invirtiendo el orden en que Eco revisa el concepto de iconismo, indica que «Before we can explain why the icon is no sign, we have to spell out those criteria for something being a sign that are usually taken for granted, both in the Peircean and in the Saussurean tradition» (2010: 9-10).

Para Sonesson, el signo contiene al menos dos partes, expresión y contenido, y es relativamente independiente del referente en cuyo lugar está. Sonesson, que conoce la definición (las varias definiciones) de signo de Peirce, utiliza la palabra expresión (expression) para el representamen, contenido (content) para el objeto inmediato y referente (referent) para el objeto dinámico; sin embargo, deja a un lado la noción de interpretante, «which is clearly also a part of meaning» (Sonesson, 2010: 30). Más adelante discutiremos esta decisión, y en especial sus consecuencias en relación con el signo fotográfico.

Su definición combina la fenomenología de Husserl y la semiótica de Piaget. Por un lado, expresión y contenido están diferenciados desde el punto de vista del sujeto que experimenta el proceso comunicativo, ya que la expresión se experimenta de forma más directa, mientras que el contenido es el foco del acto de conciencia. Es decir, la expresión es experimentada de modo directo, pero no en su aspecto temático, mientras que el contenido no es directamente experimentado, pero sí temáticamente (idea tomada de Husserl). Por otra parte, expresión y contenido no son simultáneos en el tiempo y/o el espacio, y son percibidos con diferente naturaleza (idea tomada de Piaget) (Sonesson, 2010: 10).

Esta definición es la que usa para argumentar la naturaleza semiótica de las imágenes especulares (Sonesson, 2010, 2021): la imagen, que es directamente percibida pero no es la protagonista del acto de conciencia, está en el lugar de la persona o cosa enfrente del espejo, que se percibe de forma menos directa, pero es el objeto del acto de conciencia; y, además, es posible diferenciar a la persona o cosa de su imagen especular.

Eco, a lo largo de su crítica del iconismo, se reafirma en su idea de que la imagen especular no es un signo y que el espejo no es un canal sino una prótesis. Consideramos esta idea no viable y creemos pertinente la crítica de Sonesson (2010) al respecto, especialmente porque muchas de las distinciones que Eco formula sobre los espejos no son relevantes.

Eco adopta la semiosis infinita de Peirce, aunque indica que el signo debe ser sustituido por la noción de función sígnica. En realidad, la dinámica implícita en este último término ya está en Peirce. La contradicción proviene de excluir la imagen especular de un proceso semiósico que se caracteriza por la continua interpretación y que es el mismo funcionamiento de la cognición humana. Es precisamente en las ideas de Peirce donde la semiótica cognitiva que promueve Sonesson encuentra sus primeras raíces. El signo está completo cuando produce un interpretante, que es su resultado, consecuencia y comunicación: no hay razón para dejar la imagen especular fuera de este proceso.

Eco (1984, 2002 [1997]) insiste en que los espejos, a diferencia de los signos, no pueden mentir. Sin embargo, la mentira, como él mismo hace con la verdad, debe ser tomada en sentido contextual. Eco indica que los signos funcionan en ausencia de su referente, pero esta afirmación resulta problemática porque, como indica Sonesson (2010: 17), «many signs function as they function only in presence of their referent», como las etiquetas con el nombre de los pájaros al lado de los especímenes; esto puede extenderse a los fototextos que estudiaremos, donde en la misma página conviven una fotografía y una leyenda que son signo o interpretante mutuamente. Además, el estar en lugar de que

postula Peirce no puede entenderse literalmente en sentido espacial, lo cual llevaría a distinciones absurdas sobre cuál es la distancia mínima de copresencia: se trata de una interpretación que se lleva a cabo en la mente y en la memoria.

Sonesson señala tres criterios que para Eco conforman un signo: el primero es que el signo debe funcionar en ausencia de su objeto; el segundo es ser materialmente distinto del objeto; el tercero es que los signos pueden trasladarse a otra sustancia (Sonesson, 2010). Consideramos que el problema con la idea de signo en Eco es que adopta la noción comprensiva de Peirce, en la que, además, la distinción entre espectáculos naturales y espectáculos miméticos deja de tener sentido, pero cree necesario discriminar elementos que no sean signos, no en virtud de su generación efectiva de interpretantes, sino por ser elementos presemióticos, demasiado naturales o –aunque no lo asevera– icónicos. De hecho, para Sonesson, las diferencias que Eco presenta entre signos e imágenes especulares son las mismas que se han postulado entre signos pictóricos y verbales (2010: 20).

Coincidimos con Sonesson (2010) en la crítica que hace de las ideas de Eco sobre la imagen televisiva al compararla con una cadena de espejos, lo cual resulta del todo inadecuado, sobre todo teniendo en cuenta que en 1997 la televisión tenía una larga trayectoria de desarrollo. Sonesson (2010) señala de forma pertinente que cuando Eco (2002) [1997] compara fotografías y otras imágenes con una imagen especular congelada niega lo dicho sobre la convencionalidad de la imagen (porque ha definido la imagen especular como un icono perfecto) y, por tanto, a la noción de Barthes de mensaje sin código.

El debate artístico de la imagen natural se transforma en el debate semiótico del icono y en el debate intermedial de la intermediación. ¿Cuál es el lugar de la fotografía en él? Entendida como una garantía indicial del referente, la fotografía demuestra la equivalencia semiótica de espectáculos naturales y artificiales. Los gráficos computacionales no aspiran a remediar la realidad sino las fotografías como garantía de esta, como si no pudiese garantizarse a sí misma: «computer graphic images rely on our culture's belief in the immediacy of photography in order to make their own unself-conscious claim to immediacy» (Bolter y Grusin, 2000: 122). Una prueba de ello es que en la fotografía no todo signo plástico es considerado como un obstáculo hipermedial. La imagen granulada, común en el fotoperiodismo al tomar fotografías donde es más importante captar el referente y no hay tiempo para generar las condiciones óptimas de luz, se toma como prueba de su fidelidad a la realidad.

Uno de los problemas que presenta la definición de signo es la presuposición de una representación artificial para que haya proceso semiótico. La semiótica que comienza en la década de los sesenta comete el error de reducir su objeto de estudio a las representaciones artificiales, primero en base a la artificialidad del lenguaje verbal y después en relación con la proliferación de los medios modernos, objeto de conocimiento de los estudios mediales y los estudios culturales.

La atención de esta semiótica se focaliza en los tipos de signos y, por consiguiente, en la discriminación entre estos: así es como Barthes y otros excluyen la fotografía por ser demasiado parecida a la realidad; y Eco hace lo propio con la imagen especular. Este sesgo proviene de Saussure, pero no de Peirce, cuya semiosis infinita era el mismo tejido del universo: para Peirce, no hay nada fuera del proceso semiótico.

El signo derivado de la semiótica de Saussure arrastra el problema del cartesianismo –su distinción entre mente y materia–, señalado por McNabb a propósito de Saussure:

las propuestas basadas en la semiología de Saussure adoptan, seguramente sin querer, una metafísica cartesiana en la medida en que sus análisis manejan el dualismo en su base. Encontramos varios dualismos en Saussure: significante/significado, lenguaje/habla, sincrónico/diacrónico. Todos se hacen por una tensión fundamental que caracteriza su pensamiento, aquella entre el lenguaje como sistema supraindividual (*langue*) y el objeto de análisis, el hecho lingüístico, que se manifiesta como una “entidad psicológica” (*parole*) (McNabb, 2018: 75).

Este dualismo se encuentra, por ejemplo, en el análisis del proceso de representación que hace Stuart Hall (2003) [1997] dentro de los estudios culturales. Hall postula dos sistemas de representación: un sistema de conceptos o ideas mentales y un sistema de representación que no es individual, de forma que los mapas conceptuales que se dan en el primer sistema permiten el acceso al segundo, social y compartido, que conforma la cultura.

Mientras que el primer sistema se encarna en la correspondencia entre los objetos del mundo y los conceptos creados a partir de este, el segundo sistema común es el que permite reajustar las impresiones individuales a un ámbito intersubjetivo. Al tratar la dimensión social en términos de cultura, se detiene en la coherencia estructural del sistema social, pero no señala la necesidad de que este se reajuste también en el plano ecológico, es decir, pragmático según el choque con la segundidad peirceana. En realidad, este

humanismo amplía el problema del solipsismo cartesiano a un solipsismo de dimensiones culturales.

Como afirmábamos, Sonesson postula un signo con dos componentes, contenido y expresión, que se corresponden con el interpretamen y el objeto de Peirce, pero sin interpretante. Como hemos venido señalando, esto genera problemas en su concepto de signo, especialmente a la hora de aplicarlo a una fotografía, caracterizada como icono e índice.

Sonesson (1999) analiza las propiedades de los índices en el sentido peirceano. Estos se relacionan por contigüidad o metonimia con una localización espaciotemporal, pero solo al postular el mundo de la experiencia, como hace Peirce. Sin embargo, pone en duda la relación causal entre expresión y contenido del índice.

Si bien, en algunas definiciones que da Peirce, el índice se relaciona con su objeto por causalidad, «Some commentators would reject the relation between causality and indexicality altogether, while others would see it as being merely coincidental» (Sonesson, 1999: 11). De hecho, algunos ejemplos dados por Peirce no precisan del vínculo causal y Sonesson (1999: 11) apunta que otros, en que supuestamente la causalidad es clara, son dudosos porque «the causal agent may not be that which is signified, or may not signify in the same respect in which it is the cause». Así, el objeto puede estar formado por características abstractas, como ser un marinero. En definitiva, Sonesson niega que la causalidad y la singularidad sean características distintivas de la relación indicial.

Sonesson utiliza el ejemplo de una persona que sea sorprendida por un sonido en la puerta que asocie a alguien tocando; puesto que no espera a ninguna persona en particular, el signo solo dará información general de alguien tocando, pero no del individuo en concreto que lo hace:

the knock at the door, where, although a particular person must be doing the knocking, the knock itself merely means «there is someone on the door», unless we possess some additional information. *The same argument may be applied to the photograph, in particular to the photogram, in which the referent would not normally be recognisable* (Sonesson, 1999: 12, la cursiva es mía, A. L. M.).

Esto quiere decir que, si bien una fotografía retrata a personas concretas, depende del espectador reconocerlas, como en el caso de tantos otros índices, y en ello profundizaremos en el capítulo IV. Pero, puesto que Sonesson da por hecho que el signo debe significar su objeto-agente, se pregunta entonces qué significa que el índice demuestre la

existencia del objeto: «if existence is taken to imply the physical occurrence in the ordinary world of our experience, it does not seem to apply to all indices, not, for instance, to the cases considered above, in connection with singularity» (Sonesson, 1999: 13). Para apoyar su argumento, usa como ejemplo el de una fotografía falsa o un gráfico computacional:

A faked photograph of a unicorn, or whatever, may be assembled, using pieces of real photographs, processing them in a computer, or even creating them entirely by means of a computer program. Of course, the latter pictures are no photographs, and so no indices, but there is no way we can discover that from looking at them (Sonesson, 1999: 13).

Según Eco (1984: 223), «We know that, through staging, optical tricks, emulsion, solarization, and the like, someone could have produced the image of something that did not exist, had not existed, and will never exist. A photograph can lie». Se trata de los efectos señalados por Barthes (1961) que esconden el significado connotativo de una fotografía. Pero ¿cómo es posible que una fotografía muestre algo inexistente? Porque la clave no está en la existencia del objeto sino del interpretante; el acierto de Eco se basa en su defensa de la noción de interpretante, a diferencia de lo que hace Sonesson.

Como dijimos, en el signo Peirceano el objeto es representado por el signo (o representamen) y a su vez significa el interpretante que resulta y que puede definirse como «el efecto que tiene el signo» (McNabb, 2018: 77). Sirve, además, para romper con el dualismo cartesiano que el signo de Saussure aún encarna. Un signo, para actuar como tal, debe alcanzar la terceridad, no puede ser únicamente índice. Gracias a la segundidad, a su dimensión indicial, el signo está necesariamente conectado con la realidad postulada y se puede decir que el objeto lo determina. La conexión necesaria entre objeto y signo se da al nivel de la realidad objetiva, esa que se puede afirmar como independiente de la percepción, o lo que Sonesson llama Lifeworld.

Pero, como insiste Eco, el proceso semiótico se da en los tipos. Hay que destacar que el signo no demuestra la existencia del objeto, sino que produce un interpretante que no puede identificarse con el objeto. En el ejemplo de la fotografía trucada de un unicornio, el objeto puede ser un caballo disfrazado, en una perspectiva extraña o retocado por gráficos computacionales, que producen el interpretamen (o expresión para Sonesson) de una imagen que es percibida como la de un unicornio en virtud de los estímulos sucedáneos. Sin embargo, la fotografía no demuestra la existencia de ningún unicornio, sino que

produce un interpretante que es su significado: este puede ser el concepto o la imagen mental de unicornio, pero también una reacción de sorpresa, extrañeza o desconfianza.

objeto caballo → signo (imagen) → interpretante unicornio

Se produce el mismo proceso sígnico que si se pronuncia la palabra ‘unicornio’, que tampoco demuestra la existencia de su objeto. En este caso, parece evidente, porque el elemento de segundidad, en este caso las letras impresas o pronunciadas, no generan los estímulos que generaría la percepción de un unicornio. Sin embargo, el proceso semiótico es el mismo: se completa siempre en el nivel de la terceridad, es decir, del interpretante, que hace posible la semiosis potencialmente infinita. En definitiva, el interpretante es una inferencia como resultado de un hábito.

La fotografía del monstruo del lago Ness no demuestra la existencia de su objeto, sino que, sea lo que fuere aquello fotografiado, en virtud de las transformaciones generadas por la cámara fotográfica –la caja negra de Flússer– o por los efectos implementados en la imagen, se genera un interpretante que es monstruo o criatura desconocida, que se ha convertido en un hábito de interpretación. No se trata de negar la vinculación indicial de la fotografía con su objeto, sino de reestablecer el lugar del interpretante, al nivel del cual cualquier signo puede mentir.



Ilustración 6. Fotografía supuestamente muestra a una criatura en el lago Ness, tomada por Marmaduke Wetherell en 1934. Se trata, en realidad, de una falsificación realizada con arcilla. Fuente de la imagen: Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Loch_Ness_Monster-1.jpg).

De hecho, Peirce ya era consciente de la posibilidad de un objeto inexistente, es decir, ficticio:

The Object of a Sign may be something to be created by the Sign. For the Object of «Napoleon» is the Universe of Existence so far as it is determined by the fact of Napoleon Being a Member of it. The Object of the sentence «Hamlet was insane» is the Universe of Shakespeare's Creation so far as it is determined by Hamlet being a part of it (Peirce, 1998: 493).

En el primer caso tenemos a un personaje histórico del que no podemos tener experiencia directa, mientras que, en el segundo, tenemos un personaje ficticio cuyo objeto es un universo inexistente mayor en el que tiene sentido. Cuando se equipara el relato histórico con el ficticio no es para negar la realidad objetiva del primero, sino para establecer su equivalencia semiótica al nivel de la terceridad, es decir, de los interpretantes generados. En una obra de teatro de Hamlet, tendríamos:

Objeto	→	Signo	→	Interpretante
Conjunto del espectáculo (actor, vestuario, escenario, palabras)	→	Imagen percibida del objeto	→	Historia de Hamlet como se genera en la mente

Una edición impresa de *Hamlet* podría acompañarse de fotografías que también generasen interpretantes sobre la historia. Además, la escritura de Hamlet previa a la invención de la fotografía plantea cuestiones similares a las de las fotografías que tomó Cameron de los personajes artúricos en *Idylls of the King* de Alfred Tennyson —obra a la que volveremos más adelante—, que se apelan directamente al problema de la verosimilitud y del pacto de ficción. En definitiva, cuando Koppen afirma que las imágenes fotográficas no suelen acompañar las obras literarias porque su naturaleza no es ficticia, está postulando un signo fotográfico carente de interpretante, un prejuicio que no es posible.

Semiótica visual y semiótica cognitiva

El signo visual: signo icónico y signo plástico

No es casual que tanto Eco como Sonesson se pregunten por el funcionamiento de las percepciones al abordar el iconismo y el signo pictórico, respectivamente. La semiótica

visual es finalmente absorbida por la semiótica cognitiva, como ocurre en la trayectoria de Sonesson, que ha encauzado su investigación a esta última disciplina sin dejar de lado el objeto de estudio visual. Este viraje resulta lógico desde sus raíces en la Antigüedad. Si bien Platón equipara poesía y pintura como prácticas miméticas, hay una diferencia radical que juega en contra de la consistencia de tal comparación: mientras que la pintura es juzgada por reproducir la realidad tal y como la percibimos, incluyendo sus distorsiones, no tal y como es, la poesía debe ser juzgada por su contenido: «es evidente que, por mucho que ambas artes se dirijan a los sentidos, el problema de la poesía no radica en una percepción distorsionada de lo que oímos, sino en el contenido de lo que oímos» (Galí, 1999: 311). La descripción del signo lingüístico por parte de Saussure y sus seguidores no implica la pregunta por las percepciones que, por el contrario, ya está en Peirce.

A pesar de la diferencia de la fotografía como índice de su objeto frente a la pintura, que es índice de su autor, el interés de la apreciación del nivel perceptivo en la fotografía se basa, en realidad, en el mismo que ya había en la pintura: su capacidad de generar una sensación de inmediatez y de engañar al sentido de la vista sobre su (ir)realidad como medio.

En su propuesta de semiótica visual, el Groupe μ (1992) indica que la expresión del signo visual se corresponde con estímulos de esta naturaleza, mientras que el contenido es el universo semántico. Insiste en que no puede hacerse equivaler lo icónico con lo visual, e indica que existen dos tipos de signos visuales: signos icónicos y signos plásticos. Tradicionalmente, se ha considerado como signo solo el icónico, mientras que la dimensión plástica ha quedado como plano de la expresión subordinado al significado del contenido icónico. De hecho, la confusión entre tipo icónico y significado lingüístico ha contribuido a la tutorización del aspecto plástico bajo el poder de la palabra.

A pesar de que expresión y contenido plásticos mantienen una relación menos unívoca que expresión y contenidos icónicos, son signos autónomos que cuentan con un plano del contenido en correlación con un plano de la expresión. ¿Cómo diferenciar ambos signos?: «devant un phénomène visuel, deux attitudes sont possibles: y voir un simple phénomène physique, ou une représentation. Devant une /tache bleue/, on peut déclarer: “c’est bleu”, aussi bien que: “cela représente du bleu”» (Groupe μ , 1992: 120).

En términos de Peirce, el signo plástico significa en la dimensión del indicio o del símbolo, mientras que «le signe iconique a un signifiant dont les caractéristiques spatiales sont commensurables avec celles du référent» (Groupe μ , 1992: 122). Frente a la dualidad sausseriana, el signo icónico está formado por la relación de tres elementos: el significante

icónico, el tipo y el referente. El significante se refiere a un conjunto de estímulos visuales, mientras que el tipo es una representación mental y conceptual que opera como engranaje entre referente y significante.

En la relación entre el significante y el referente, se dan ciertas transformaciones –geométricas, analíticas, ópticas y cinéticas– que transfieren características del objeto al signo, y que son percibidas por los sentidos de forma similar. Nos encontramos en el terreno de la percepción, que Eco llama estímulos sucedáneos. Es decir, al emitirse, los signos icónicos producen en el canal visual «simulacres du référent» en virtud de determinadas transformaciones, de forma que el resultado se adecúe al tipo, por lo que en su interpretación tales signos son atribuidos a su referente (Groupe μ , 1992: 141). Esta relación entre referente y tipo es de estabilización e integración, es decir, va de lo general a lo particular y de lo particular a lo general. Como indica Eco (2002 [1997]: 183), el proceso interpretativo oscila constantemente entre dos polaridades: «da un lato generalizzo l'occorrenza e dall'altro particularizzo lo schema».

Estas transformaciones explican tanto la ilusión referencial que une significante y referente –la confusión que se da en algunas fotografías con su referente– como la equivalencia de dos significantes –dos tipos de representaciones, como una fotografía y una imagen plástica–. Estas dos ilusiones, especificables teóricamente, se confunden en términos de semiosis infinita y de remediación o, como podríamos decir, de mediación infinita.

Sonesson (2010) cree que el referente y el tipo de este modelo se pueden relacionar con los objetos inmediato y dinámico de Peirce; esto resulta confuso, puesto que debería ser al contrario: el objeto dinámico, como objeto en su totalidad fuera del proceso semiótico, se adhiere al referente, mientras que el inmediato, como el conocido por el signo, al tipo. En todo caso, añade que «we should add to it the parallel distinction between the signifier and its type» (2010: 12).

La consecuencia más importante de la distinción del Groupe μ es la postulación de un signo plástico y su relevancia para la consideración semiótica de las imágenes. Este resulta más controvertido de analizar, pero también más necesario, precisamente, en fotografía, en el que pasa desapercibido: la afirmación barthesiana de la fotografía como mensaje sin código postula, en términos semióticos, un signo icónico perfecto y físicamente unido al referente que carece de signo plástico. Para el Groupe μ (1992: 189) la pregunta es: «le plastique a-t-il une fonction sémiotique propre, qui soit généralisable, et si oui comment peut-elle être décrite ?».

Las tres familias de signos plásticos son los colores, las formas y las texturas. Este se caracteriza por la necesidad de ser descrito en un contexto concreto, ya que la variedad de significados que presenta, además de vasta, es abstracta si no se actualiza. Es decir, los significados surgen de las relaciones topológicas entre formas y colores, por lo que «les analyses plastiques auxquelles on peut se livrer ne sont possibles que moyennant l'utilisation d'une batterie d'oppositions structurales rendant compte des formes, des couleurs et des textures» (Groupe μ , 1992: 189).

El Groupe μ analiza el signo plástico según el criterio hjelmsleviano que distingue entre forma y sustancia de expresión y contenido. La expresión se encarna en el significante: su sustancia son las impresiones visuales que produce la luz, como la percepción del color azul, mientras que la forma es el espectro de colores. Esta distinción presenta un problema: «un tel système n'existe en fait que dans sa verbalisation» (Groupe μ , 1992: 190). Consideramos que el problema puede comprenderse mejor aplicando las categorías peirceanas: la sustancia se da en la primeridad como cualidad previa a toda conceptualización, mientras que la forma se percibe a partir de diferencias estructurales que se postulan desde la terceridad. La sustancia solo se percibe a través de la forma cuando, por ello, deja de ser primeridad: para percibirse como cualidad pura habría que acudir al sistema perceptivo de un bebé que está en formación y que es incapaz de hacer inferencias.

Las unidades del significante siempre son estructurales, «non seulement dans le paradigme, mais aussi dans le syntagme» (Groupe μ , 1992: 191), puesto que su lugar en el enunciado genera significados derivados de oposiciones que no están fijados desde el paradigma: «on peut imaginer un énoncé où se manifestaient les oppositions /clair/-/sombre/, mais non les oppositions /lisse/-/grené/ ou /fort saturé/-/peu saturé/ ou encore /continu/-/discontinu/» (Groupe μ , 1992: 191-192). Como indican, no se trata de un código en el que un valor en un plano evoca automáticamente a otro en un plano diferente, sino de un sistema de oposiciones en un solo plano que se derivan de su actualización en el enunciado.

La relación entre expresión y contenido en el signo plástico es difícil de establecer porque «Il tend tantôt vers le symbole, tantôt vers l'icône» (Groupe μ , 1992: 195), es decir, a la adquisición de valores culturales y al establecimiento de similitudes. Sin embargo, proponen que su especificidad está en la noción de índice, binaria y motivada, es decir, causal. Se puede afirmar que el signo visual (hipoicono visual) se halla en la dialéctica entre hipermediación e inmediatez: la inmediatez se da cuando los signos

plásticos no se hacen evidentes y disimulan su existencia, mientras que los signos figurativos poseen el mínimo nivel de abstracción.

La distinción entre signo icónico y signo plástico nos remite al tratamiento de Elleström (2016) de la poesía visual que señalamos en el capítulo I. Para Elleström, esta no se distingue por la categoría sensorial de la visualidad sino por la categoría semiótica de la iconicidad, precisamente porque «the “text” produces meaning mainly by means of symbolic (verbal) signs (based on convention), while the “images” produce meaning mainly via iconic signs (based on resemblance)» (Elleström, 2016: 441).

Con acierto, Elleström, con una lectura atenta de Peirce, rescata su noción de iconicidad basada en relaciones diagramáticas para aplicarla a la poesía, y explica parte de la iconicidad de la poesía en la tendencia a pensar espacialmente, en virtud de lo que Bernárdez (2009: 250) llamaba categorización metafórica: «Spatial thinking makes us “see,” “feel,” and “apprehend” structural relations in abstract conceptions, and the visual structures of the poem can also be connected to ideas far beyond what are simply visual phenomena» (Elleström, 2016: 466).

Para Elleström la diferencia entre pintura y poesía escrita está en el grado de iconicidad, mucho mayor en la pintura (Elleström, 2016: 448): «it is iconicity, not visuality, that makes a painting or a poem “pictorial”», y su análisis de las formas de iconicidad en distintos poemas resulta conveniente. Pero, pesar de que admite que el significado de los medios visuales no se restringe a la iconicidad (Elleström, 2016: 449), sin embargo, Elleström olvida, tanto en pintura como en poesía, el papel del signo plástico, que se hace evidente tanto en poesía abstracta como en poesía visual ilegible y que, desde nuestro punto de vista, es lo que hace pictóricas ambas representaciones. Así, por ejemplo, en la obra de Fernando Aguiar *País de poetas* es gracias al título y la silueta del mapa que sabemos que el poeta representa Portugal, pero como imagen el poema está formado por letras que actúan eminentemente como signos plásticos.



Ilustración 7. País de poetas, de Fernando Aguiar. Imagen extraída de <https://librodenotas.com/opiniondivulgacion/13204/elogia-del-caligrama>.

Nos interesa la caracterización del Groupe μ del signo plástico porque es similar al análisis que hace Eco en el plano perceptivo de la forma en que se discriminan propiedades visuales del entorno y utilidad en la configuración de los tipos cognitivos. Eco (2002) [1997] propone distinguir entre propiedades tachables y no tachables. Las propiedades no tachables no son inmanentes sino relativas a un contexto, y depende de las experiencias perceptivas que indican si una propiedad dada es necesaria en el proceso de reconocimiento. Aunque Eco no lo especifica, se trata de signos plásticos que establecen oposiciones a nivel sintagmático. Para entenderlo, pone el ejemplo de las rayas de la cebra:

Le strisce della zebra ci paiono proprietà non cancellabili, ma basterebbe che si fossero sviluppate nel corso dell'evoluzione razze di cavalli e di asini con il manto striato, e le strisce diventerebbero cancellabilissime, perché avremmo spostato la nostra attenzione su qualche altro tratto caratterizzante (Eco, 2002 [1997]: 216).

Las rayas de la cebra se oponen a la ausencia de rayas como consecuencia del entorno ecológico, y es gracias a su lugar en ese sistema como significan y pueden formar parte del Objeto inmediato. De hecho, se trata de rasgos pertinentes de la semiótica estructuralista, extrapolados también a signos visuales, y cuyo origen es perceptivo, contextual y ecológico.

Modos perceptivos

Si la semiótica estructuralista se había encargado únicamente de la relación entre significado y significante, Eco se da cuenta de que no puede ser ajena al mundo objetivo ni a los procesos cognitivos, a pesar de que insista en que esos no son su objeto. Por ello, se vuelve hacia la teorización sobre la percepción para su estudio de la semiosis, especialmente necesaria en su atención al signo plástico.

Así lo hace en *Kant e l'ornitorinco* (2002) [1997], libro que Paolucci (2021) subraya como precedente de la semiótica de la percepción y, por ende, de la semiótica cognitiva. Ciertamente, en este libro Eco desplaza la atención del proceso significativo hacia el aspecto perceptivo de la semiótica, y es aquí donde resulta más acusada su consideración del campo de trabajo de la psicología y la neurociencia. Aunque Eco sigue insistiendo en que el objetivo de la semiótica no es explicar qué mecanismos neurológicos se implican en la interpretación de signos icónicos, acude a la psicología de la percepción, a la tranaccional psychology y a autores como Piaget.

Eco (2002) [1997] presenta dos modos perceptivos –modo alfa y modo beta– que vienen a completar su teoría sobre el iconismo puesto que se trata de un fenómeno de percepción que debe involucrarse en la reflexión semiótica. Los modos perceptivos no se corresponden con grados de iconicidad, «scale d'iconicità» (Eco, 2002 [1997]: 346), precisamente señalada por Elleström (2016: 448) como «the degree of visual iconicity», es decir, con grados de mayor o menor abstracción.

Además, su teorización sobre el iconismo no parece ser del todo satisfactoria. Eco había indicado que los signos icónicos eran motivados y convencionales, ¿cuál es la naturaleza de esa motivación? Es una motivación cognitiva que tiene en cuenta algo en lo que no profundiza: la disonancia entre el ambiente en el que ha evolucionado nuestro sistema perceptivo y el ambiente en el que se encuentra, es decir, una perspectiva ecológica y evolucionista. Esa disonancia no es exclusiva de los humanos –es experimentada por todos los seres en ciertas circunstancias, como la del zoo– pero en nuestro caso el cambio en la forma de vida es mucho más acusado.

Según Eco (2002) [1997], el modo alfa es aquel por el que normalmente percibimos, sin necesidad de decidir que estamos ante un signo. Es decir, es aquel que se da en la percepción de imágenes: cuadros, fotografías, películas, etcétera. Por el contrario, el modo beta implica decidir que se está ante un signo, como en el caso de los signos verbales, conciencia que, podemos decir, lleva a postular la intencionalidad detrás del signo.

Esta distinción es importante porque la postulación del modo alfa implica borrar la diferencia entre espectáculos naturales y espectáculos artificiales, así como situar las capacidades semióticas en un continuum evolutivo, que se remonta a estadios anteriores a la revolución cognitiva del *Homo sapiens*.

Por un lado, estos modos suponen un esfuerzo por parte de Eco para aproximarse a ciertos aspectos cognitivos que, desde la psicología, se les está dando una aplicación práctica, como el aprendizaje. Geary (2007) basa su psicología educativa en el desarrollo evolutivo, de forma que el criterio para diferenciar entre tipos de habilidades es la predisposición biológica de su desarrollo. Las habilidades que cuentan con la ventaja biológica «encompass evolutionary significant content areas and are composed of folk knowledge (inferential biases) and primary abilities (*language, spatial*)» (Geary, 2007: 3). El folk knowledge es en gran medida automático e inconsciente.

Es con base a este conocimiento y a estas habilidades primarias como se pueden desarrollar habilidades culturales más específicas y secundarias desde el punto de vista biológico. Esta diferenciación resulta esclarecedora para nuestra investigación, puesto que la convivencia en los fototextos de dos tipos de signos diferentes es también la exigencia de dos habilidades, las de la visión y la lectura, que desde el punto de vista evolutivo se diferencian desde hace miles de años. La visión es una habilidad a la que el *Homo sapiens* está biológicamente predispuesto como cazador, mientras que la escritura es una tecnología, basada en una habilidad primaria como es el lenguaje, pero que requiere de un aprendizaje cultural.

Sonesson (2010) indica que Eco pasa por alto que estos modos son similares a su propuesta previa de primera iconicidad y segunda iconicidad. En un signo icónico primario, la similitud percibida entre una expresión y un contenido motiva en parte la correlación entre ambos, mientras que en los signos icónicos secundarios es la convención con que relacionamos una expresión y un contenido la que lleva en parte a percibir la similitud (2010: 6). Lo que más nos interesa es que Sonesson (2010: 6) busca la razón de la pertinencia de esta distinción en razones ecológicas: «primary iconicity is possible because certain things are taken to be lower on the value scale of the Lifeworld than others», es decir, la percepción es discriminatoria de acuerdo a las posibilidades de supervivencia.

Los modos alfa y beta llevan a Polidoro (2015) a hablar de la percepción en el sentido en que Bolter y Grusin (2000) describen los medios y la intermediación. El modo alfa produce «a sense of transparency that will lead us to see, even if only partially, the real scene and not a simple artificial reproduction of it» (Polidoro, 2015: 157-158). El modo

beta, sin embargo, «constantly remind us of the artificial and human nature of what stands before us» (Polidoro, 2015: 158). Su aplicación va por tanto de la transparencia a la opacidad. A nivel perceptivo, un texto escrito no tiene posibilidad de ocultar su forma mediada, frente a una fotografía. En definitiva, la relación entre remediación y realidad también es materia de percepción.

Sin embargo, como resultado de las inconsistencias en la teorización sobre el iconismo de Eco, estos modos le sirven para reconciliar sus diferencias con la semiótica de Barthes:

Dopo quasi quarant'anni di discussioni occorre allora ridare ragione a Barthes (1964a) quando a proposito della fotografia (non delle pitture) parlava di messaggio senza codice. Egli non d'altro parlava che di quella che ora sto chiamando modalità Alfa. In tal censo egli diceva che l'immagine semplicemente denotava. Il passaggio alla modalità Beta stava per lui nel momento della connotazione, quando l'immagine viene vista come testo, e interpretata (al di là di quella che può essere interpretazione percettiva) (Eco, 2002 [1997]: 448).

Esta reconciliación resulta problemática, porque, como indica Sonesson (2010: 25), «the main defect of Eco's distinction, as of Barthes's earlier characterisation, is that they fail to explain how such a thing is possible», es decir, cómo puede haber un mensaje sin código. En relación con su propia clasificación, Sonesson (2010) recrimina a Eco que sus dos modos se reducen a casos de signos icónicos (hipoiconos visuales):

To begin with, it does not make sense for the kind of signs which Peirce's calls "symbolic", at least if we make the traditional identification with conventional, or arbitrary, signs. By definition, all "symbolic" signs results from Eco's Beta mode; in other words, there is no "primary", but only a "secondary", symbolicity. Indeed, it might be said that secondary iconicity is the incidence of symbolicity on iconicity (Sonesson, 2010: 26).

De nuevo, Sonesson falla al olvidar el carácter de terceridad del signo en Peirce: los hipoiconos visuales, para funcionar como signos, deben vincular simbólicamente objeto e interpretamen, es decir, a través de la inferencia. La simbolización no proviene solamente de la estilización de las imágenes, sino que se da en aquellos espectáculos que llamaríamos naturales, que son significativos, aunque no haya una intención tras ellos.

Por tanto, los dos modos son un intento por parte de Eco de explicar cognitivamente el iconismo, deriva inevitable desde una semiótica visual a una semiótica cognitiva. En todo caso, en el próximo capítulo propondremos otro modelo mental en el que se diferencia entre percepción inconsciente y consciente, pero que no se hace corresponder con los las imágenes y con el lenguaje escrito —el Sistema 1 y el Sistema 2 de Kahneman—. Como veremos, la automaticidad llega a la interpretación de aquellos signos que no ocultan su naturaleza de signos.

Semiótica cognitiva: el rescate de Peirce y el estudio de Sonesson

En su teoría de la percepción, Peirce postula dos realidades: el percepto y el juicio perceptual. El percepto no es un signo en tanto que no hay juicio sobre el mismo; es la realidad que se impone sobre los sentidos de forma bruta. Por su parte, el juicio perceptual no solo está determinado indexicalmente, sino que presenta un aspecto de terceridad, general: «I mean a judgment asserting in propositional form what a character of a percept directly present to the mind is» (Peirce, 1998: 155). Para Peirce, la percepción por sí misma no es suficiente para diferenciar entre lo real y lo ilusorio, sino que debe haber un componente de lógica, de terceridad. Dentro del juicio perceptual, lo que llama percipuum es el percepto que se impone a la conciencia.

El doble componente de segundidad y terceridad del juicio perceptual se entiende en el caso de las alucinaciones que se perciben como tales aun cuando sabemos que los sentidos nos engañan, que ejemplifica de la siguiente forma:

Sometimes when I have been seated in a railway-car that was stationary and another train has been slowly passing by, I have been vexed at the unreasonableness of its appearing to me that our train was moving and the other train was at rest. I have reasoned with my perception. I have asked, "Is there jarring such as there is when one is in a moving car?" No. "Is there any noise of the wheels?" No. "Is there anything at all in the looks of either train that is more as if we were moving rather than they?" Quite the reverse. "Then why do I have the idea that that train is at rest and that we are moving?" There is no answer except that such is the percipuum, and I cannot help it (Peirce, 1958: 2563).

A diferencia del estructuralismo sausseriano, Peirce se preocupa de «establecer un vínculo con las cosas en sí mismas» (McNabb, 2018: 140), que es lo que salva su

semiótica del dualismo cartesiano y la irreconciliable distancia entre mente y materia. Así, la forma de testar las alucinaciones estriba en su utilidad ecológica en el mundo real:

The difference is that rational predictions based upon the hallucination will be apt to be falsified, —as for example, if the person having the hallucination expects another person to see the same thing; while truly sound predictions based on real perceptions are supposed never to be falsified, although we have no positive reason for assuming so much as that (Peirce, 1958: 2563).

Estas categorías son interpretadas por Eco (2002) [1997], quien prefiere hablar de proceso perceptivo, insistiendo en la dinámica de este, como «qualcosa in movimento» (2002 [1997]: 118), frente a la estaticidad de juicio. En el proceso cognitivo se da un movimiento de lo individual a lo general. El juicio perceptivo se estabiliza por el Objeto Inmediato, tipo según Eco, que es la información general. Este se halla en la memoria y su perfección dependerá de las experiencias previas de juicios perceptivos que permitan reconocerse como similares por el Objeto Inmediato.

Como indica Polidoro (2015), en este libro Eco estudia el iconismo a dos niveles diferentes: el nivel de los esquemas mentales para reconocer objetos del mundo y su formación, y el nivel de la producción e interpretación de imágenes, esto es, de signos icónicos visuales.

En primer lugar, los esquemas mentales son objeto de estudio de una posible semiótica perceptual, en tanto que construcciones mentales permiten el reconocimiento del signo. Si Eco anteriormente se había preguntado cómo el modelo perceptivo afectaría a la forma en que se veía la realidad, ahora va a indagar en cómo el contacto con el mundo modifica nuestros tipos cognitivos (Polidoro, 2015: 151).

Eco (2002) [1997] no presenta una posición determinista de los esquemas mentales y la percepción: la percepción, que se da a nivel neurológico, no es modificada por los esquemas culturales, pero la significación se deriva de estos. Así, interpretando la dimensión perceptiva de la semiótica peirceana —especialmente el papel del juicio perceptivo—, Eco desarrolla varias categorías para dar cuenta de la percepción en el proceso de la semiósis: Tipo cognitivo, Contenido nuclear y Contenido molar.

En primer lugar, el Tipo cognitivo es el conjunto de interpretantes que resulta de un primer juicio perceptivo de algo. Sirve para reconocer otros ejemplares y para unificar las intuiciones cuando se produce la «referencia feliz», exitosa, en la realidad, que demuestra

que la información es acertada, de forma que el Tipo cognitivo puede hacerse común. Aunque es privado, se somete a control de varias maneras, como con la educación. El extrañamiento de los formalistas rusos «ricorreggere i TC [Tipo cognitivo] di corso corrente, come se percepisse ogni cosa come un oggetto sino ad allora ignoto» (Eco, 2002 [1997]: 200).

Puede concretarse de varias formas: como un esquema, es decir, un modelo mental 3D, como imágenes y proposiciones, así como en parejas de oposiciones, secuencias de acciones y esquemas narrativos. Su naturaleza multimedial es coherente con la concepción de los medios como naturalmente mixtos desde el punto de vista sensorial que sostiene Mitchell (2005).

El Tipo cognitivo se ajusta a los estímulos y se transforma, de manera que permite el reconocimiento de estímulos que no son idénticos ni limita la percepción a su contenido. Es tentativo cuando proviene de descripciones dadas, no de una experiencia personal, en cuyo caso permite la identificación, pero no el reconocimiento, distinción importante: la identificación se da por primera vez mientras que el reconocimiento implica experiencias previas del objeto.

En segundo lugar, el Contenido Nuclear se da con el paso del Tipo cognitivo al ámbito público: la comunidad establece intersubjetivamente los rasgos que deben componer el TC, por lo que su establecimiento se da al nivel del acuerdo comunitario y por ello puede ser transmitido culturalmente. Así, el Contenido nuclear se puede identificar sin experiencia previa. La relación entre ambos es bidireccional: si el Tipo Cognitivo puede pasar a ser Contenido nuclear comunitario, este último condiciona la formación de Tipos cognitivos tentativos ante estímulos nuevos.

En tercer lugar, el Contenido molar es una competencia ampliada con nociones que no son indispensables para su reconocimiento y que no tienen que ser comunes, comparable con la idea de enciclopedia que veremos en el siguiente capítulo. Finalmente, los primitivos semiósicos también tienen que ver con la percepción; son «“nozioni” fondamentali», significados hacia los que hay una orientación innata (Eco, 2002 [1997]: 150).

Eco (2002) [1997] diferencia entre casos empíricos y casos culturales. Si los primeros derivan de experiencias, los segundos se crean a partir de reglas culturales, pero la experiencia también es relevante en ellos porque esta es orientada por las instrucciones culturales para la identificación. Por ello, Eco concluye que también hay tipos cognitivos para los casos culturales, como sería, por ejemplo, árbitro.

Para Eco (2002) [1997], la referencia es un asunto pragmático del que la semiótica, heredera del estructuralismo, no se encarga: esta se centra en el funcionamiento de los signos y en la relación entre significante y significado. Sin embargo, como vimos en el primer apartado, Peirce postula su máxima pragmática para ayudar en el establecimiento de hábitos y para la eliminación de los juicios erróneos. Es necesario postular la hipótesis de la realidad y recuperar el vínculo ecológico con las cosas, la experiencia, a partir de la realidad indicial que hay en cada signo.

Eco (2002 [1997]: 291) se pregunta «in che misura si possa concepire in termini contrattuali anche il riferimento». En su reflexión, Eco advierte que no son lo mismo las instrucciones para el reconocimiento –es decir, el Contenido nuclear–, el acto de reconocimiento y el acto de referirse a algo; así como tampoco es lo mismo el referente de un término, que el uso de ese término en actos de referencia, tenga o no tenga referente real. En definitiva, la referencia ontológica es una idea regulativa que sirve para lo que Eco llama referencia contractual y pragmática: una idea que se postula y se da por hecha, y que se correspondería con el interpretante lógico final de Peirce.

Más adelante profundizaremos en el carácter que la referencialidad en fotografía tiene; por ahora, señalamos cómo las distinciones hechas por Eco funcionan en este tipo de imagen, en que puede darse el acto de reconocimiento del referente real si se conoció este –se trata del reconocimiento del referente como individuo concreto que Sonesson (1999) apunta– puede darse el acto de identificación si se tiene un Contenido Molar pero no se tuvo experiencia real; o puede utilizarse para referirse a algo que no sea su objeto real, tanto existente como ficticio.

A pesar de postularse como índice de su objeto, es diferente la existencia de su referente u objeto, y el uso de la fotografía en actos de referencia, porque la fotografía, como hemos visto en el apartado previo, puede significar un interpretante diferente de su objeto. Una fotografía puede tener como referente-objeto a una persona, pero puede utilizarse en una referencia feliz, ecológicamente efectiva, para aludir a otra persona diferente si los sujetos implicados en la comunicación comparten un Contenido Nuclear común sobre su interpretante. Son las consecuencias prácticas de esa referencia en el mundo las que falsearán o no esa referencia dada no solo en virtud de su dimensión icónica (primaridad) e indéxica (segundidad) sino también simbólica (terceridad).

De hecho, Eco (2002) [1997] utiliza la fotografía en un ejemplo, el del doctor Jekyll y los hermanos Hyde, donde una fotografía estaría necesariamente vinculada con uno de

los dos hermanos, pero es independiente del acto de referencia (ontológica) al doctor Hyde en virtud de su naturaleza de signo.

Por otra parte, para Eco (2002 [1997]: 292), la diferencia entre los términos generales y los singulares es que «i termini generali “denotano” proprietà di classi o generi, mentre i termini singolari o le espressioni che circoscrivono porzioni precise dello spazio-tempo “designano” individui». Podemos decir que en la fotografía los signos icónicos pueden denotar y designar al mismo tiempo, dependiendo del conocimiento del receptor. Como indica Sonesson (2010: 20) «even a photograph with an abundance of individual detail will only signify to me something like “a young woman dressed in 1920ies apparel”, if I do not happen to know the person in question».

Sin embargo, durante un tiempo, la completa convencionalidad del signo visual en fotografía parecía probada con un experimento antropológico, aquel consistente en mostrar fotografías a una población que no había tenido contacto previo con tales imágenes, quienes no reconocían a las personas retratadas. Eco (2002 [1997]: 441) no da crédito a tales resultados: «Si tratta quasi sempre di esperimenti non sufficientemente rodati: in certi casi ciò che colpisce il primitivo è l’offerta di un pezzo di carta, oggetto per lui ignoto, mentre se l’immagine viene stampata su stoffa le si avvicina con maggior confidenza»; como indica, la sorpresa no deriva de la iconicidad del objeto sino por la novedad del medio.

Al respecto, Sonesson (2010: 7) insiste en el carácter apócrifo de estos experimentos, excepto aquel que se verificó en el grupo Me’, en el que no tuvieron problemas una vez la imagen se mostró en tela: «on the other hand, it is precisely because paper is so trivial a material to us that we have no trouble construing instances of it as pictorial signifiers». Es decir, la familiaridad del papel disimula su carácter medial y construye una sensación de inmediatez; cuando no se conoce, la hipermediación es tal que el medio se torna completamente opaco.

Bolter y Grusin (2000) señalan que cuando los hermanos Lumière mostraron el vídeo de la llegada del tren, los espectadores no se asustaron por creer verdaderamente que veían un tren. Citan la teoría de Tom Gunning, que argumenta que «what astonished the audience, he thinks, was precisely the gap between what they knew to be true and what their eyes told them» (Bolter y Grusin, 2000: 158). En términos de Eco, los espectadores percibieron el tren en modalidad Alfa, de forma que podían interpretarlo sin considerarlo un signo. Es la falta de experiencia previa la que hace que el tipo cognitivo no haya automatizado la información que sabían –recordemos la importancia de la información que

se sabe frente a la que se ve en la crítica del iconismo de Eco— acerca de su carácter de representación.

En la actualidad, Sonesson es uno de los principales estudiosos de la semiótica cognitiva, que no entiende como una disciplina distinta de la semiótica, sino como una forma más actualizada y fructífera de hacer semiótica. En nuestra opinión, es una de las derivas más interesantes, capaz de arrojar luz especialmente en el estudio de los signos visuales—como hemos visto, especialmente la atención al signo plástico deviene en estudio cognitivo— y de la fotografía. Frente a las primeras aproximaciones barthesianas, una de las diferencias que presenta es la focalización en la percepción y la utilización del conocimiento cognitivo, precisamente porque, desde el punto de vista de la percepción, el iconismo vuelve a cobrar sentido. Ello implica, además, un retorno a la filosofía de Peirce.

Sonesson (2021) define la semiótica cognitiva como el estudio de la creación de sentido (*meaning-making*) en el lenguaje, la percepción y la acción. Como vemos, no se diferencia de la semiótica de forma radical en su objeto de estudio, que continúan siendo numerosas cuestiones sobre la creación de sentido, ni de hecho de los estudios culturales. Hall (2003 [1997]: 17) define la representación como «the production of the meaning of the concepts in our minds through language», y la pertenencia a la misma cultura como el conjunto de sentidos compartidos. Esto significa que el sentido tiene, en la propuesta cultural de Hall, un papel equivalente al del signo en la semiótica.

Uno de los problemas de la concepción de cultura que establece Williams y que Hooper-Greenhill (2007) sigue es que sirve para diferenciar al hombre como ser social desde un punto de vista humanístico. Si la alta cultura distingue a las capas sociales que practican las actividades institucionalizadas y admitidas de la cultura de masas, aquella que se supone que no contribuye de igual forma al espíritu, la cultura diferencia al hombre del resto de seres. El giro cultural al que se refiere Hooper-Greenhill (2007), siguiendo a Hall, (2003), se refiere a la cultura como proceso de creación de sentidos; es decir, se trata en realidad de un giro semiótico que enlaza con la importancia de la cultura en la semiótica: ese es el verdadero giro cultural, que, al estar reducido humanísticamente, restringe el potencial que hay en la teorización de Peirce.

En la propuesta cognitiva se da, en primer lugar, una amplitud en el objeto, ya que se presentan cuestiones que antes no se abordaban, como el surgimiento y la gestión del significado en los niños o en la especie humana. Esto implica una perspectiva biológica que no considera la semiótica una propiedad únicamente humana, ni se centra en

exclusiva en la percepción humana. Por ejemplo, Sonesson (2019) estudia los sistemas de mimetismo animal para profundizar en el signo icónico.

Al considerar la dimensión perceptiva del proceso semiótico, puede valorarse la percepción humana en su singularidad, pero dentro de un espectro mucho mayor. Como indica Harari (2016: 415), «Yet even if we take into account all human species that ever existed, that would still not exhaust the mental spectrum. Other animals probably have experiences that we humans can barely imagine. Bats, for example, experience the world through echolocation».

La semiótica cognitiva es eminentemente interdisciplinar, ya que incluye métodos y perspectivas de la ciencia cognitiva, la fenomenología, la lingüística (cognitiva) y la semiótica tradicional. Como hemos visto en sus comienzos con Turing, la ciencia cognitiva toma la metáfora computacional para elaborar una imagen de la cognición humana, que es pronto rechazada en pos de una concepción psicológica o fenomenológica. La conciencia es objeto de estudio privilegiado en la ciencia cognitiva, cuya relación con el sentido la acerca a la semiótica (Sonesson, 2021).

La centralidad de la conciencia en la cognición redundante en el estudio de la intencionalidad. Asimismo, se presta atención a las llamadas cuatro es (en inglés): el sujeto siempre tiene un cuerpo que es parte de la conciencia (embodiment), está situado en un ambiente (embeddedness), el sentido es una actividad (enactivity) y la idea de que el pensamiento se sedimenta en los objetos (extended mind), así como el uso de experimentos como metodología.

Sonesson (2021) subraya la importancia de la fenomenología, que explícitamente ya estaba en la propuesta de Peirce, pero desde el pensamiento de Husserl. La importancia de la fenomenología está en su estudio de cómo las cosas se presentan en sí mismas a la conciencia humana. Específicamente, la semiótica cognitiva se puede enriquecer con la fenomenología como método para elaborar experimentos, para dar sentido a los resultados y ponerlos en relación con el mundo de la experiencia (lo que llama Lifeworld).

Sonesson (2021), contradiciendo la creencia de que el objeto y el discurso de la semiótica coinciden, utiliza la tesis de la fenomenología según la cual «meanings which were once produced in direct acts of meaning are later turned into passive structures (sediments), which form the background of further acts of meaning». Es la fenomenología la que permite llegar a esos sentidos a través de los métodos de las ciencias naturales junto a la interpretación.

Sonesson (2021) considera que la semiótica debería tomar como modelo la lingüística, aunque no como se ha hecho hasta ahora, es decir, de la forma en que el estructuralismo ha proyectado su definición del signo lingüístico a todo sistema de signos, ha reducido su estudio a una perspectiva sincrónica y ha rechazado la interdisciplinariedad. Lo que interesa a Sonesson es que la lingüística es una ciencia de las generalidades, a diferencia de la mayoría de ciencias humanas, pero de forma similar a las ciencias naturales. Es decir, como ella, la semiótica debe buscar patrones de sentido. Asimismo, es una ciencia que utiliza cualidades, como son los significados, no cantidades.

Para mostrar cómo la semiótica cognitiva utiliza métodos científicos, Sonesson (2021) presenta un experimento llevado a cabo con niños de dos años para demostrar (de nuevo) que Eco estaba equivocado al afirmar que la imagen especular no es un signo. El resultado del experimento indica que, para un niño de esta edad, la imagen del espejo es comparable a un vídeo grabado previamente más que a la percepción directa.

Lo que nos interesa de la semiótica cognitiva es la luz que puede arrojar al estudio de la fotografía y a su recepción conjunta con texto escrito. Al focalizarse en el proceso perceptivo, la fotografía rompe sus diferencias desde el punto de vista semiótico tanto con las imágenes plásticas como con el mundo representado. Como imágenes técnicas, sin embargo, difieren tanto de las primeras como del segundo, al que remedian con más efectividad que las imágenes plásticas en virtud de numerosas transformaciones.

Los mismos mecanismos perceptivos que tienen como objetivo interpretar información útil para la supervivencia interpretan los fototextos. Por tanto, estos deben considerarse como un mensaje en un entorno comunicativo a partir de su utilidad heurística, como veremos a continuación.

Semiótica de la comunicación y cognición heurística

Semiótica de la comunicación

A la luz de la semiótica de Peirce se desarrolla una nueva semiótica comunicativa según Machado y Romanini (2012) como una reacción a los estudios de comunicación tradicionales. Su crisis se debe a que tienen que delimitar su objeto de estudio específico, desde el punto de vista ontológico, y su forma de investigación, en lugar de tratar de focalizarse en el ámbito más específico de la emergencia de nuevos medios de masas y sus efectos sociales.

Machado y Romanini (2012) utilizan la semiótica de Peirce para renovar los estudios de la comunicación, rescatando su enfoque evolutivo y cosmológico, para situarse en el centro de la visión dataísta del flujo de información. La comunicación es un proceso dinámico en que la transmisión de información produce transformaciones en ámbitos biológicos y sociales. Reclaman, entonces, «a vision of communication as a natural dynamic process that connects living beings to the environment through information flows and qualified actions» (Machado y Romanini, 2012: 49).

Mientras que el sistema general de la comunicación de Shannon (1948), similar a los circuitos de transmisión de energía de los nuevos medios, era lineal y postulaba el papel de la información como unidad de transmisión entre un emisor y un receptor que comparten un código, en la semiótica de la comunicación «the transformation of the information into message and the ulterior production of meaning may be a plural act which does not fit the linear model of the mathematical theory of communication» (Machado y Romanini, 2012: 50).

La comunicación se toma como problema semiótico, a la vez que esta se redefine como semiosis, entendida como dinámica de los signos en que participan numerosos fenómenos, como la percepción, la representación, la formación y el intercambio de información, la toma de decisiones, la persuasión, etcétera. Se focaliza en la transformación de la información y en la construcción de significado como proceso.

La perspectiva humanística que regía los estudios de la comunicación y la semiótica como una rama de la lingüística resulta demasiado limitada al tomar como modelo solo una posibilidad de comunicación y de semiosis, a saber, el lenguaje verbal y los diferentes medios creados para expandir sus posibilidades. Por el contrario, la comunicación y la semiosis no son posibilidades humanas sino universales, y deben trabajar de forma interdisciplinar con ciencias como la biología y la psicología.

Al redefinir la comunicación en relación con su dimensión evolutiva y ecológica, esta se entiende como «an interactive behavior that emerges as the propensity of species for interacting in the environment in the search for conditions of survival and continuous evolution» (Machado y Romanini, 2012: 52). De hecho, la semiosis es la condición para la evolución de las especies.

La interacción con el ambiente precede la transmisión de información, definida como «qualified message that emerges from diversity, and the fight for information defines the meaning of life» (Machado y Romanini, 2012: 50), que emerge de la distinción y producción de significado. Esta fluye a través del espacio-tiempo creando relaciones en

forma de diagramas ontológicos, a saber, estructuras semióticas, que a su vez posibilitan la comunicación.

El giro hacia la percepción tanto en la semiótica de la comunicación como en la semiótica cognitiva se resume en que «There are no processes of transformation of information nor meaning generation outside perceptive systems» (Machado y Romanini, 2012: 51), cuya proximidad, a su vez, determina la posibilidad de comunicación que se da entre los sistemas perceptivos de las diferentes especies. Los sistemas perceptivos interpretan –es decir, no decodifican simplemente– y reaccionan a la información compartiendo significado y desarrollando los diagramas. Es precisamente la atención a la interpretación lo que llevó a Eco a interesarse por la percepción y lo que vincula su semiótica interpretativa con la ciencia cognitiva y el nuevo enfoque comunicativo.

Al superar el solipsismo cartesiano y el dualismo estructuralista, como ya había señalado McNabb (2018), «the internal-external, emitter-receptor, subject-object dichotomies are eliminated in favor of a systemic view based on the continuity of the processes of information and signification» (Machado y Romanini, 2012: 50). Se trata de la semiosis infinita de Peirce en que la información es caracterizada de forma explícita como el signo triádico. A diferencia del signo según Sonesson, para la semiótica de la comunicación solamente a partir del interpretante (como instancia de la terceridad) se hace efectivo el potencial significativo de la información. Así, los diagramas encarnan las relaciones entre objeto, signo e interpretante.

Desde este punto de vista, los sistemas no se definen como mecanismos de output-input, sino como estructuras cuyos componentes interaccionan a través de una serie de relaciones, que se componen de varias partes sobre las que actúa su entorno, y que funciona como un mecanismo formado por un proceso interno (Machado y Romanini, 2012: 51). Se trata de sistemas complejos (Sola, 2022).

Para las especies orgánicas, la semiosis «is directly related to biological evolution» (Machado y Romanini, 2012: 51). Es necesario adoptar una perspectiva evolutiva porque la condición de seres comunicantes viene dada por esta, como en el caso de otras capacidades como la actividad física, no porque hayamos evolucionado para comunicarnos –o para practicar actividad física–, sino porque hemos evolucionado comunicándonos –o practicando actividad física– (Sola, 2022).

Machado y Romanini (2012) diferencian dos procesos de transformación de información: ontogénesis y filogénesis. El primero se da dentro del sistema de la especie, mientras que el segundo depende de los diferentes ambientes. Cada especie ofrece unas

posibilidades específicas, es decir, capacidades que son moduladas por las exigencias ambientales –«nature provides humans a capability, and extended practice turns it into a capacity» (Gigerenzer, 2008: 25)–, algunas de las cuales son semióticas. Así, el ser humano participa de la ontogénesis del lenguaje verbal, una de las posibilidades comunicativas moduladas por la filogénesis.

De la misma forma que para Eco (2002 [1997]: 369) la semiótica «doveva studiare il funzionamento dei segni nella vita culturale e sociale», como una disciplina cuyo objeto de estudio va más allá del signo lingüístico, privilegiado por Saussure, Machado y Romanini (2012) reclaman el estudio de la comunicación en el ámbito de la cultura. Puesto que los procesos de significación conforman lo que llamamos cultura y este es el objeto de estudio de la semiótica de la significación, Machado y Romanini (2012) citan el concepto de Lotman de semiosfera (al que nos referiremos en el siguiente apartado), definido como el entorno cultural en términos de semiosis infinita, un proceso continuo sin fronteras espaciotemporales precisas, en los mismos términos en que Eco habla de enciclopedia, como veremos en el próximo capítulo.

En las especies orgánicas, la semiosis funciona como un proceso de modelado [modeling] «when a certain semiotic action generates an operation that can signify a model» (Machado y Romanini, 2012: 53) en relación con la dimensión significativa de la información. Este produce asociaciones simbólicas por similitud o por contigüidad (metáforas o metonimias), así como por patrones generales, lo que propicia la generación de especies simbólicas y sistemas culturales, tanto humanos como no humanos. «The systems of culture are, therefore, active models of the world» (Machado y Romanini, 2012: 55), que permiten la conexión con el ambiente. Desde este punto de vista, el lenguaje es un mecanismo de modelado desde el que evolucionan las lenguas naturales y los sistemas culturales.

Debido a la permeabilidad de la cultura, que es producida en/y transformada por los lenguajes y medios de comunicación, es necesario naturalizar y abolir la frontera inquebrantable que la separa de la cultura: como afirman, «our nature is culture» (Machado y Romanini, 2012: 57). Así, la concepción cósmica de la semiótica de Peirce es citada, no para reducirla a dimensiones humanas (culturales), sino para ampliar la cultura a dimensiones naturales y cósmicas. En esta concepción, el signo es «a transdisciplinary sui generis element» (Machado y Romanini, 2012: 58).

La atención a los procesos perceptivos amplía el campo de estudio a los procesos semióticos en especies animales tanto en la semiótica cognitiva (Sonesson, 2019) como

en la semiótica de la comunicación, donde se reclama que la cultura no es exclusiva del *Homo sapiens*. A partir de su forma específica de percepción del ambiente, las especies conforman un mundo subjetivo y significativo que se denomina Umwelt (Machado y Romanini, 2012), similar en gran medida a lo que Sonesson (1999: 11) llama Lifeworld, «the ordinary world of our experience, the world taken for granted, our common Lifeworld». En todo caso, el concepto de Umwelt pone el foco en su creación perceptiva, es decir, como conjunto de interpretantes.

Al encargarse de la dinámica de los signos, la semiótica de la comunicación focaliza en cómo surge la significación desde la percepción, en cómo se comparte el significado entre aquellos que interpretan y en los procesos de mediación. En términos de la teoría de los medios, no se puede separar la realidad de los procesos de remediación: «because all mediations are both real and mediations of the real, remediation can also be understood as a process of reforming reality as well» (Bolter y Grusin, 2000: 56). El estudio de los medios y los procesos de mediación no puede ser ajeno a la ciencia cognitiva, cuyo vínculo resulta claro en la semiótica, que estudia «the development of conceptual tools and the cognitive apparatus itself without which no technological instrument, whether it is the stone or the computer, would be possible» (Machado y Romanini, 2012: 58).

La semiótica de la comunicación nos sirve para situar los medios que componen los fototextos en un contexto comunicativo-semiótico que adopta una perspectiva evolutiva y ecológica. Lenguaje escrito y fotografía son tecnologías de interpretación y transformación de información, resultado de procesos de modelado y de sistemas perceptivos que han evolucionado para sobrevivir en determinados ambientes. Como formas de mediación, rompen las distinciones entre realidad y medio, así como entre naturaleza y cultura: como producto de sucesivas revoluciones científicas y tecnológicas, su precedente está, de hecho, en la Revolución cognitiva acontecida al *Homo sapiens*, caracterizada por el surgimiento de nuevas formas de pensamiento y de comunicación y, especialmente, por «the ability to transmit information about things that do not exist at all» (Harari, 2014: 27).

La semiótica de la comunicación, con su visión comprehensiva de la dinámica de los signos y la información, rompe con la diferencia entre espectáculos naturales y espectáculos artificiales o miméticos señalada por el Groupe μ , para atender a las operaciones cognitivas y a su comprensión evolutiva. Vamos a ampliar esta perspectiva atendiendo a la cognición heurística.

Cognición heurística

Gigerenzer (2008) diferencia la lógica, que busca alcanzar la verdad, y la probabilidad, como pensamiento inductivo donde se hallaría el conocimiento semiótico y causal, de la cognición heurística:

Models of heuristic cognition, in contrast, focus on situations in which people need to act fast (rarely a concern for logical models of mind), the probabilities or utilities are unknown, and multiple goals and ill-defined problems prevent logic or probability theory from finding the optimal solution (Gigerenzer, 2008: 20).

La heurística es un modelo que sirve para la resolución de problemas en determinados contextos, en que la mente funciona como una caja de herramientas adaptativa [adaptive toolbox] con varias posibilidades para diferentes problemas, y aprovechando capacidades evolucionadas [evolved capacities] (Gigerenzer, 2008).

La racionalidad ecológica permite asignar a cada tipo de problema la estrategia más adecuada, lógica, estadística o heurística; es decir, determina en qué ambientes la heurística funciona mejor. Por tanto, esta no es resultado de limitaciones cognitivas, sino del tipo de problemas que se presentan, aquellos en que el exceso de información se convierte en ruido. Las ciencias cognitivas tuvieron su primer modelo en la el funcionamiento mecánico, pero la perspectiva biológica amplía esta visión: «Many real-world problems are computationally intractable (or NP-hard), which means that no machine or mind can find the best (optimal) strategy, even if one exists» (Gigerenzer, 2008: 21). Esto significa que la heurística debe ignorar parte de la información para hallar no la mejor solución sino aquella que es suficientemente buena (no optimizar sino satisfacer).

De la misma forma que el juicio perceptivo puede detectar el engaño de una alucinación visual aun cuando se sigue percibiendo igual, la tendencia de la cognitiva heurística puede corregirse: «the heuristic is the default, so to speak, but that contradicting source knowledge and criterion knowledge can deter its use» (Gigerenzer, 2008: 24). La información que sirve para predecir el futuro puede ser tanto relevante como irrelevante, es decir, constituir ruido. Es necesario situar la fotografía en una perspectiva ecológica, para entender cómo nuestros mecanismos cognitivos continúan siendo los mismos que dieron origen al *Homo sapiens*, pero se enfrentan en determinadas situaciones al exceso de información o ruido derivada de la reproductibilidad y la revolución digital.

La perspectiva semiótica adoptada, con su visión comprensiva, no es ajena a la cognición heurística, sino que debe atenderla. De hecho, el estudio heurístico tiene en cuenta los ambientes sociales porque su perspectiva ecológica, como la semiótica derivada de Peirce, vincula la mente y lo que llamamos Lifeworld.

En el siguiente capítulo nos detendremos en la creación de sentido ideológico como una parcela a la que la semiótica no puede ser ajena, precisamente porque «Knowing the cognitive process has policy implications» (Gigerenzer, 2008: 23). Es decir, los sentidos ideológicos también son consecuencia de sesgos cognitivos, que tienen funciones heurísticas.

LITERATURA E INTERMEDIALIDAD DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA Y SISTÉMICA

La literatura conforma y comprende algunas de las obras intermediales que estudiaremos en este trabajo. Si la analizamos, veremos que posee de forma amplia los tres aspectos de medio señalados por Ryan (2006): no se reduce al lenguaje verbal ni a ningún otro sistema semiótico; tampoco se corresponde con los textos escritos; de forma independiente a esos aspectos semióticos y tecnológicos, debe entenderse también como una práctica cultural. De hecho, en términos de Bolter y Grusin (2000), la literatura es un sistema de prácticas que se caracteriza por remediar (y ser remediado), y que no se detiene en la materialidad de la obra concreta.

Asimismo, se puede hablar de la literatura como un ambiente (environment), según define Mitchell (2005b) los medios, donde los textos pueden nacer, desarrollarse y transformarse. Esta perspectiva lleva a una consideración de medio en tanto que sistema, como son las nociones a que nos vamos a referir de semiosfera, campo y polisistema, capaces de dar cuenta en mayor medida de la complejidad de la literatura.

Texto y semiótica de la cultura

La textualidad implica intertextualidad: nuestro estudio de la écfrasis indica que la literatura no deviene intermedial, sino que nace así y solo un posterior privilegio del signo verbal puede ocultar su naturaleza híbrida. El concepto de intermedialidad se relaciona estrechamente con el de intertextualidad porque es, en parte, una consecuencia de él. En tanto que sinónimo de intertextualidad, la intramedialidad se opondría a intermedialidad.

Para Rajewsky (2005), las dos tendencias del uso del concepto de intertextualidad recuerdan al debate sobre la intertextualidad hasta la década de 1990, «since intertextuality in its various narrow or broad conceptions has been a starting point for many attempts to theorize the intermedial» (Rajewsky, 2005: 47-48), aunque no se trata de una correspondencia total. Por un lado, estaría la intertextualidad desde el punto de vista del posestructuralismo siguiendo el concepto de dialogismo de Bajtín y como lo estudia Kristeva, como una condición de todas las prácticas culturales. Por otro lado, la intertextualidad sería usada en el análisis de textos concretos como un concepto comunicativo-semiótico.

La intertextualidad remite, ante todo, a qué es un texto, concepto clave también para la interpretación de imágenes, de la mano de la amplitud semiótica y cultural del término, así como de su desmaterialización, que Bal (2009) analiza en tanto que concepto viajero, como

una palabra del lenguaje ordinario, auto-evidente en los estudios literarios, utilizada metafóricamente en la antropología, generalizada en la semiótica, que circula ambivalentemente por la historia del arte y los estudios de cine y que es despreciada por la musicología (Bal, 2009: 40).

Desde los estudios mediales, texto se define como «a unit of meaning for interpretation and understanding», es decir, «most things are (or could be treated as) texts» (Gray, 2017: 196). Por tanto, la noción de texto sirve para delimitar los objetos de estudio por su función comunicativa y de transmisión de significado, algo que es clave en Peirce. De hecho, los textos se caracterizan por carecer de fronteras precisas, puesto que su significado «is always contextual, relative, and situated in a particular place and time» (Gray, 2017: 196). Para Gray (2017: 196), el antecedente de la práctica de los estudios mediales es el análisis textual, cuya primera restricción lingüística sería similar a la ampliación del estudio de los signos desde el privilegio sausseriano al signo lingüístico. No olvidemos que el análisis que hace Barthes (1964) de la fotografía publicitaria de la pasta Panzani es definido por Sonesson (1989) como un tipo de análisis textual.

Un texto implica que solo puede analizarse en cada actualización, en que el contexto permitirá que unos u otros sentidos afloren. Esto será esencial en nuestro estudio de la fotografía. Precisamente una de las aportaciones de los estudios mediales es no dar por hecho la existencia singular de los textos, sino focalizar en cómo se conectan y relacionan. Por ello, Gray (2017: 199) señala la importancia de los paratextos.

El concepto de texto plantea, por tanto, las posibilidades de lectura de las imágenes. Una de las controversias en la relación entre imagen y palabra es la legitimidad de utilizar el verbo leer para referirnos a la interpretación de las imágenes o si es una actitud logocéntrica. Desde su postura semiótica, Bal (2009) indica que leer imágenes no supone enajenarlas, sino admitir que deben ser interpretadas y que su interpretación requiere un aprendizaje.

Como preámbulo a su análisis de fotoensayos, Magilow (2012) usa el verbo leer para referirse a la interpretación de las fotografías y defiende las interpretaciones críticas que son acusadas de excesivas:

The reason for accusing critics of overreading rests largely on the received but misguided tendency to «underread» images—that is, to subscribe to the naive rhetoric of photographic indexicality and transparency and the corollary belief that photographs do not require interpretation because they somehow «speak for themselves» (Magilow, 2012: 11).

Para ambos, la legibilidad de imágenes implica no tratarlas de forma condescendiente, sino devolverles su complejidad.

El hecho es que la legibilidad de los objetos está en el centro de las relaciones entre palabra e imagen: «The problem of readability the objects posed, and would always pose if no verbal help was offered, enforced a choice of visual rhetoric to be applied» (Bal, 1996: 149). En su estudio de los museos, Hooper-Greenhill (2007: 15) afirma que «Vision should be aligned with interpretation rather than perception». De nuevo, se deduce un desconocimiento de la semiótica peirceana: esto significa, en términos de Peirce, que la visión no se reduce a la segundidad –al encuentro bruto con la realidad– sino que genera signos que para ser tales deben interpretarse, es decir, ser tomados como ley-terceridad. La visión no es solamente cuestión del sistema perceptivo (biológico, animal) sino del sistema social (cultural).

Referirse a los objetos intermediales como textos o discursos tiene implicaciones conceptuales que provienen no solo de la semiótica, sino de disciplinas como los estudios mediales, la sociología o los estudios culturales. De estos últimos nos interesa la perspectiva pragmática –explícita en Peirce– e ideológica que adoptan. Hall (2003 [1997]: 6) señala que la diferencia entre el estudio semiótico y el discursivo de la representación es que el primero se encarga de cómo los sistemas de signos producen significado, mientras que el discursivo se interesa en «the effects and consequences of representation – its

“politics”». MacDonald (2010: 3) propone, siguiendo a Hall, el análisis de museos como textos y medios, es decir, en el centro de un proceso comunicativo en el que juegan un papel activo, planteando la pregunta: «What are the conditions for the construction of meaning in museums, the conditions for the interpretation of visual culture?» (Hooper-Greenhill, 2007: 3)

Yuri Lotman (1996) [1981] define la noción de texto como fundamental en su semiótica de la cultura, que «examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico» (Lotman, 1996 [1981]: 52); es decir, presenta la cultura como un sistema semiótico complejo en el que interaccionan diversos subsistemas cuyas variantes no pueden aislarse. Ese sistema complejo recibe el nombre de semiosfera.

Frente a los componentes aislados, Lotman propone un análisis semiótico partiendo de la noción de sistema, puesto que los elementos no pueden existir fuera del continuum sistémico. El tipo de sistema que Lotman postula es complejo o abierto. Como ocurre en los sistemas termodinámicos, un sistema cerrado es aquel en que se aíslan ciertas variables, que no es distinto a la suma de sus partes y que experimenta cambios lineales. Por el contrario, un sistema complejo se define como una estructura formada por ciertos elementos, pero distinta a la suma de sus partes, de cuya interacción resultan efectos no lineales, y que tiene propiedades emergentes. Un ejemplo de sistema cerrado es un ordenador, que es complicado, pero no complejo.

Lotman señala el campo de acción de la cultura, pero supera la dicotomía naturaleza-cultura al postular una semiosfera que funciona de manera análoga a los sistemas naturales y biológicos, a semejanza de la biosfera. De hecho, el estudio de los sistemas complejos va desde los organismos biológicos hasta las sociedades o la economía. Lotman reproduce la afirmación de Vernadski en que califica al hombre de «función de la biosfera» (Lotman, 1996 [1984]: 12): para Peirce, el hombre-signo es una función de la semiosis infinita y para Lotman el hombre-texto es una función de la semiosfera. La novedad de este último está en partir de la noción mayor, la de sistema, como precondition de las unidades y estructura cualitativamente distinta. Aunque Lotman equipara el signo de Peirce al de Saussure cuando califica al primero de elemento aislado, ya hemos indicado que su carácter triádico lo previene de todo aislamiento: el signo solo es tal cuando significa un interpretante en otra mente.

En la semiótica de la cultura, la semiosfera se define como «el espacio semiótico» que funciona como «un mecanismo único» (Lotman, 1996 [1984]: 12), condición, no

resultado, para «la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información» (Lotman, 1996 [1984]: 11) a través de la interconexión de sus elementos. Lotman caracteriza la semiosfera como una persona de realidad empírica, es decir, fácil de aprehender intuitivamente, pero para la que hay que postular una referencia ontológica en términos de Eco (2002) [1997].

La semiosfera tiene dos características principales: carácter delimitado e irregularidad. El carácter delimitado viene dado por cierta homogeneidad e individualidad, que son siempre relativas al punto de observación, y que se encarnan en la existencia de la frontera, no entendida como barrera impermeable, sino como filtro, como conjunto de textos liminares y bilingües que sirven para la traducción de los no-textos que hay fuera de la semiosfera, puesto que «Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos» (Lotman, 1996 [1984]: 12). La frontera no vierte los estímulos, sino que los transforma y reelabora para convertirlos en información. La primera frontera, por tanto, es la que se da a nivel sensorial y cognitivo, y que se corresponde con la primera (re)mediación. La parte externa de la semiosfera es una condición necesaria, construida en caso de no existir, por lo que puede llevarse a cabo calificando de «no-estructuras» (Lotman, 1996 [1984]: 16) otros espacios semióticos.

La segunda característica es la irregularidad, es decir, la semiosfera se organiza en una jerarquía de núcleos y periferias, que no impide la fluctuación y contacto de los diversos textos (Lotman, 1996 [1984]: 16). El movimiento de la semiosfera se da de la periferia al centro, ya que en aquella los procesos son más activos. Los núcleos son el lugar de los sistemas semióticos que dominan, mientras que «Las formaciones semióticas periféricas pueden estar representadas no por estructuras cerradas (lenguajes), sino por fragmentos de las mismas o incluso por textos aislados» (Lotman, 1996 [1984]: 17).

Lotman señala los casos en que se reconstruyen lenguajes a partir de textos periféricos sin código, lo que «siempre resulta prácticamente la creación de un nuevo lenguaje» (Lotman, 1996 [1984]: 17). Nos detenemos en esta idea porque también las fotografías son textos que crean un lenguaje que puede ser documental (como en el caso de Wendy Lower y The Ravine) o ficticio (como en el caso de algunas fotografías en obras de W. G. Sebald). Estas imágenes son «textos con códigos» —no en el sentido de transparencia de Barthes— en que el proceso de reconstrucción no solo «es percibido subjetivamente como una reconstrucción (“rememoración”) de códigos viejos» (Lotman, 1996 [1984]: 17) que posibilita su interpretación, sino plasmado por el texto escrito como tal. Nos

detenemos en esta idea porque la incorporación de fotografías a textos mayores supone una reconstrucción de los códigos que hacen posible su interpretación pero que, en realidad, es una creación. Analizaremos esta idea con la noción de historia preposterada de Bal (2009).

Sin embargo, no solo en el caso de textos sin código, sino siempre, ocurre que es «el texto el que precede al lenguaje» —y no al contrario— como «generador de sentidos» (Lotman, 1996 [1992]: 60) a través de su poliglotismo. Lotman lo ilustra con el aprendizaje del niño, que reconstruye las reglas de la lengua a partir de los textos que recibe como estímulos. El texto, por tanto, transforma los códigos que posibilitan su interpretación a partir de su función «creadora» (Lotman, 1996 [1992]: 60).

A su vez, la multiplicidad de la semiosfera implica la existencia de fronteras internas entre partes que se relacionan «como órganos en un organismo» (Lotman, 1996 [1984]: 17), lo que implica que cada parte es por sí misma «un todo cerrado en su independencia estructural» (Lotman, 1996 [1984]: 18). Así debemos entender el sistema de signos visual y el lingüístico, relacionados por textos cuyo bilingüismo es capaz de llevar a cabo transposiciones entre los textos o cuya intermedialidad problematiza la posición nuclear de cada medio en su respectivo sistema.

La relación de las partes respecto al todo es de «isomorfismo», es decir, «son al mismo tiempo parte del todo y algo semejante a él» (Lotman, 1996 [1984]: 18). Lotman está señalando la que es de hecho una de las características de la naturaleza: la autosimilitud o invariancia a diferentes escalas (Frank, 2018). Se trata de los fractales descritos por el matemático polaco Benoît Mandelbrot (1924–2010) como una geometría de las formas naturales. El neologismo ‘fracta’l proviene «del adjetivo latino fractus, que significa “interrumpido o irregular”» (Mandelbrot, 1996 [1975]: 13) y se define por su forma «sumamente irregular» o «fragmentada», que continúa siendo la misma a las diferentes y variadas escalas en que se examine (Mandelbrot, 1996 [1975]: 168). Sin hablar de fractalidad, Lotman postula el isomorfismo entre «la conciencia individual, el texto y la cultura en su conjunto» (Lotman, 1996 [1984]: 18). Es por eso por lo que el texto intermedial formado por palabra e imagen encarna con tanta facilidad conflictos culturales como el de cultura y naturaleza, real tanto a nivel individual como social. Asimismo, la estructura del sistema transforma «el texto en una avalancha de textos» (Lotman, 1996 [1984]: 18) —podemos decir, a través del acercamiento de escala— y veremos que eso ocurre con los fototextos cuando se leen.

El isomorfismo no es condición para la transmisión de información entre las subestructuras de la semiosfera; al contrario, debe haber un margen de diferencia para que se produzcan textos nuevos. Estas estructuras son «isomorfas a un tercer elemento de un nivel más alto, de cuyo sistema ellas forman parte», como en el caso del «el lenguaje verbal y el icónico de las representaciones dibujadas», que transforman a sus respectivos lenguajes el «mundo extrasemiótico de la realidad» (Lotman, 1996 [1984]: 18).

Esta relación puede traducirse a términos peirceanos como metáfora, una de las posibilidades de relación icónica, en que los dos términos implicados no se relacionan por compartir cualidades o relaciones, sino por el modo de representar, a partir del paralelismo «en cómo cada término representa su interpretante, de modo que uno es capaz de ser representado por medio del otro» (McNabb, 2018: 90).

Para que todo texto pueda generar sentido, su entrada en la semiosfera es una condición, en tanto que supone «un contacto con otro(s) texto(s)» (Lotman, 1996 [1992]: 62), entre los que se haya la memoria humana. Los textos entran en un diálogo que posibilita su intercambio de información a través de su «reciprocidad y mutualidad» (Lotman, 1996 [1984]: 18), hecho que conceptualizaremos en la relación entre literatura y fotografía con la idea de reconocimiento mutuo. Asimismo, en la transmisión de textos en el diálogo, «el texto transmitido debe, adelantándose a la respuesta, contener elementos de transición a la lengua ajena» (Lotman, 1996 [1984]: 19). En los fototextos esto es posible porque de forma simultánea a la combinación se da cierta transposición medial.

La inoperatividad del aislamiento se subraya con la importancia del diálogo en la semiótica de la cultura: la conciencia se da como resultado del diálogo, que «precede al lenguaje y lo genera» (Lotman, 1996 [1984]: 20). Esta idea no es ajena a la semiótica de Peirce, para quien la autoconciencia del yo es consecuencia del choque con el mundo (segundidad) que frustra los deseos:

El yo no se intuye sino más bien se desarrolla a partir de una serie de experiencias en las que el niño tiene que dar cuenta de una expectativa frustrada. El niño reconoce una relación entre un fenómeno inesperado y aquello que esperaba y, al hacerlo, supone o infiere un yo como hipótesis para explicar el error (McNabb, 2018: 28).

Otra característica de la semiosfera es su «profundidad diacrónica», como resultado de la memoria, que es condición para su funcionamiento (Lotman, 1996 [1984]: 20). Esa memoria posibilita la autorregulación y la funcionalidad de sus partes, como ocurre con

los organismos vivos. Se trata de otra característica homóloga a la biología como «ciencia histórica» que estudia también «la memoria evolutiva [...] la experiencia de los ancestros» (Frank, 2018). En su abordamiento de la complejidad, Frank (2018) muestra cómo la Tierra, como sistema complejo, está perdiendo la autorregulación de su temperatura –como en un ser vivo– al alejarse del punto de criticalidad en tanto que pérdida de memoria. Como Peirce, Lotman no puede evitar integrar su sistema en una visión cosmológica: «¿no será todo el universo un mensaje que entra en una semiosfera todavía más general?» (Lotman, 1996 [1984]: 21).

La noción de texto es central en su teoría de la semiosfera, en relación de similitud –no de identidad– con el sistema que lo genera y de fácil transformación con otros textos, es decir, de transposición medial. En definitiva, el texto es la unidad de transformación de información y de remediación de medios a todos los niveles, en una visión dataísta que acaba con la diferenciación entre naturaleza y cultura. Según Lotman, en la definición tradicional de texto se suponía su naturaleza unitaria, noción que resulta problemática en el contexto cultural, donde se advierte que «para que un mensaje dado pueda ser definido como “texto”, debe estar codificado como mínimo, dos veces» (Lotman, 1996 [1981]: 53), primero en el lenguaje natural y después en la metalengua que describe la gramática de la lengua natural, momento en que deviene texto.

Describiendo la cultura como «políglota» (Lotman, 1996 [1992]: 58), Lotman (1996 [1992]: 57) postula «dos lenguajes primarios» en su base: el primero es la lengua natural y el segundo, «el modelo estructural del espacio», que estructura la experiencia en dicotomías. De esta forma, la lengua natural duplica el mundo y se duplica a sí misma «en textos verbales y lenguajes del arte verbal» de mayor complejidad (Lotman, 1996 [1992]: 58), mientras que el hombre se duplica en el espacio. En base al políglotismo, la mayoría de textos de la cultura obedece a varios códigos simultáneamente, que conviven sincrónicamente en su memoria pero que proviene de estratos diversos (Lotman, 1996 [1981]). En este sentido, la condición mixta que caracteriza a los medios según Mitchell (2005) se convierte en la base intermedial de los textos.

Lotman entiende que el texto no es un sinónimo de mensaje en sentido estático, sino el marco bajo el que se producen complejas interacciones entre diversos códigos y cuya actividad es la comunicación en acción. Como el signo de Peirce, el texto encarna funciones comunicativas en diversos contextos sociales. La comunicación puede darse entre un remitente y un destinatario cuando el texto encarna el papel de mensaje, pero también con la tradición cultural cuando el texto es la memoria cultural colectiva, entre

el lector y sí mismo, entre el lector y el texto, así como entre el texto y el contexto cultural (Lotman, 1996 [1981]: 54).

Estas nociones recuerdan a Peirce, pero traduciendo su concepción cosmogónica al concepto de cultura. Así, para Peirce la «comunicación o transformación de un signo en otro» puede darse «dentro de una sola mente (al dirigirse uno a su futuro yo), entre dos mentes (en una comunidad de investigadores), entre la mente de uno y la mente de la naturaleza (experimentación científica), y dentro de la naturaleza misma (la evolución y desarrollo de las leyes)» (McNabb, 2018: 212).

El hombre-signo de Peirce se convierte en el hombre-texto de Lotman, caracterizado por su capacidad mnemotécnica:

Mostrando la capacidad de condensar información, adquiere memoria [...] el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes (Lotman, 1996 [1981]: 54).

De hecho, Lotman postula una función de los textos asociada a la «memoria de la cultura» como «programas mnemotécnicos reducidos» (Lotman, 1996 [1992]: 61), lugares desde los que es posible reconstruir el sentido, para lo que señala como clave el proceso de simbolización. Con ello, Lotman se refiere al mismo acontecimiento semiótico –como vimos, el signo peirceano se completa como símbolo–, que está presente en la interpretación de fotografías como textos de memoria cultural no en virtud de su segunda indicial, sino de su terceridad simbólica.

La irregularidad que caracteriza la cultura se detecta también en el texto en tanto que «fenómeno dinámico, internamente contradictorio» (Lotman, 1996 [1992]: 61). En el siguiente capítulo abordaremos la generación de sentido ideológico en la semiótica y veremos que esta surge al negar la contradicción entre los sentidos de los textos y presentar uno como preeminente o verdadero. El sentido ideológico, además, está vinculado a un concepto relacionado con el de texto: el discurso.

En el contexto de los estudios de medios, el discurso puede darse de dos formas: a nivel micro y a nivel macro. A nivel micro, el discurso se entiende como lenguaje en sí mismo y se estudian contextos específicos. El nivel macro, sin embargo, es el que más interesa a los estudios mediales, en tanto que maneja una definición más amplia de texto y concibe el discurso como representación y consecuentemente focaliza en «the

meanings, representations, or ideologies embedded in the text, communicated through language, and not so much on the language itself» (Carpentier, 2017: 59) y en cómo circulan en el ecosistema social también en sentido amplio.

El discurso, a diferencia del texto, no es la unidad de trabajo, sino la estructura dinámica en la que se negocian los significados, como una especie de bolsa de valores, y que permea todo fenómeno social. No hay representación fuera del discurso. El interés para los estudios mediales está no solo en atender a discursos sobre los medios sino especialmente en «defining media as discourse» (Carpentier, 2017: 60). Por tanto, el discurso como representación que está en la caracterización semiótica de texto se completa con el discurso como ideología que esta disciplina no aborda plenamente, a diferencia de los estudios culturales. En todo caso y como veremos, no es casual que Eco se detenga en las condiciones de producción de sentido ideológico, puesto que comparten una visión dinámica de la producción de sentido, atendiendo más al proceso de construcción, tanto de discursos como de signos.

Por otro lado, el concepto de discurso debe parte de su vitalidad a su empleo por parte del filósofo francés Foucault. El estructuralismo, que marca el pensamiento en Francia durante la década de 1960, es respondido por Foucault en su arqueología como forma de aproximarse a las reglas que organizan el conocimiento en diversos momentos (Downing, 2008). Por discurso, Foucault entiende «a set of statements that are made official or authoritative under the governance of a specific set of rules, proper to a given discipline» (Foucault apud Downing, 2008: 9). Posteriormente, modulará este concepto con la referencia al poder, para referirse a las intersecciones entre conocimiento y poder, y de qué formas expresan y encarnan en cada campo (Downing, 2008: 9).

La arqueología, entonces, es «an analysis of the conditions necessary for a given system of thought to come into being and to impose itself authoritatively» (Downing, 2008: 9), esto es, un método para entender las condiciones del presente a partir de la investigación en el pasado, entendiendo que la forma en que se organiza el conocimiento no es universal, sino que responde a contriciones sincrónicas y por tanto solo tiene sentido en ese contexto. En palabras de Downing (2008:10), «Archaeology is a history, but it is not a history of things, phenomenon or people. It is rather a history of the conditions necessary for given things, phenomenon or people to occur». Así, uno de los teóricos que aplica las ideas de Foucault al estudio de las fotografías y al que volveremos es John Tagg.

Como hemos visto, la caracterización del concepto de medio posee una dimensión de agente social desde el principio: solo puede entenderse en relación con prácticas sociales que él mismo conforma. Esta vertiente es la que abarcan los estudios sociológicos y sociocríticos de la literatura y de otras prácticas artísticas.

La relación entre literatura y sociedad es definida por Chicharro (2005) como la que se da entre el órgano del corazón y aquel corazón periférico, que solo puede ser postulado teóricamente, y que devuelve la sangre al corazón central para que pueda seguir bombeándola. Sin embargo, debemos entender la sociedad no en clave de órgano sino de sistema. Así, Chicharro (2005: 149) se refiere a un grupo de «teorías que, concibiendo la literatura como medio de comunicación e institución social y concibiéndose a sí mismas como una aportación a lo que pueda ser un estudio científico de la literatura [...] operan no con la noción de texto sino con la de sistema».

Uno de los teóricos que destacan es el filósofo y sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) y su noción sistémica de campo. Aunque recoge la herencia marxista de la sociedad como espacio de lucha, «Para él, la unidad fundamental del espacio social no es la clase sino el campo» (Díaz Martínez, 2014: 96). Los campos son microcosmos que conviven y se superponen en el ámbito social, con una relación de inclusión: unos campos se incluyen en macrocampos y a la vez estos comprenden subcampos. Entre los estos se halla el campo literario.

Según Bourdieu, en los campos artísticos «la regla fundamental que rige su estructura es la oposición entre los valores del arte y los valores económicos (l'art et l'argent), cuantificada en sendas especies de capital: capital económico y capital cultural (artístico, literario, etc.)» (Díaz Martínez, 2014: 97). En estos términos se puede entender el conflicto del arte con el mercado que en la década de 1960 supone la recuperación de la obra de Duchamp porque, entre otras razones, escapaba a la especificidad medial susceptible de mercantilizarse.

Bourdieu pretende superar la dicotomía entre dos aproximaciones de estudio del arte y de los textos irreconciliables: por una parte, está el idealismo que propone un acercamiento inmanente, como el estructuralismo, y, por otra parte, una aproximación exterior al texto como reflejo de la sociedad desde el materialismo histórico; el punto de reconciliación es la noción de campo, «donde confluyen las características de los textos y las determinaciones del entorno social» (Díaz Martínez, 2014: 99). Como en el caso de la

mente y el signo, se trata de la superación de una frontera filosófica que imposibilita la investigación científica.

El campo se caracteriza por las dinámicas que se dan en el mismo, que no son pasivas ni vienen determinadas, desde cierto lugar de partida, llamado disposición. Si nos detenemos en esta noción es porque las obras intermediales no solamente presentan dos medios o sistemas semióticos en relación dialéctica, sino también dos campos o sistemas culturales en relación socio-cultural. Las obras intermediales que estudiamos pueden situarse en el campo literario, como las narrativas de Sebald, o en el campo de la fotografía, como los fotolibros.

En el campo, entre las posiciones y las tomas de posición, se da el espacio de posibles. Con la idea de espacio de posibles comprende «tanto las obras literarias efectivamente realizadas a lo largo de la historia de la tradición, como cierta idea abstracta de posibilidades de combinación de instrumentos formales ofrecidos o legados por esa herencia común» (Díaz Martínez, 2014: 104). Este es el lugar de la variedad de obras intermediales que estudiaremos, como potencialidades genéricas y mediales de las relaciones entre palabra y fotografía.

Si bien tanto «el corazón central de la literatura» como «el difuso e inasible corazón periférico de la sociedad» conforman el sistema literario (Chicharro, 2005: 75), en el caso de los fototextos, la condición de la fotografía como signo indicial de la realidad supone, al menos en teoría, una relación cualitativamente distinta de los textos con aquella. Es precisamente esa relación directa lo que la ficción, como veremos, cuestiona, reinstaurando a la fotografía su condición de signo.

Esa condición indicial de la fotografía la hace por su parte objeto privilegiado de los estudios sociológicos. La hipótesis de Bourdieu (2003 [1965]: 136) es que la fotografía como práctica ha adquirido «usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”». Lejos de ser esencialmente un reflejo de la realidad, la fotografía opera una «selección» en el mundo, que puede coincidir con la transformación que según Flusser impone la caja negra, así como con la noción semiótica de proyección según Eco. Esa selección coincide con «la representación del mundo que se impuso en Europa después del quattrocento» (Bourdieu, 2003 [1965]: 136) y que es, de hecho, lo que tecnologías como los gráficos computacionales remedian de la fotografía. Volvemos a la lógica de visión desarrollada en occidente con la perspectiva lineal.

De nuevo con la noción de lectura, según Bourdieu, «lo visible no es nunca sino lo legible» (Bourdieu, 2003 [1965]: 137): para ser capaces de interpretar, es necesario tener

esquemas que permitan la lectura, tanto desde el punto de vista cognitivo, según hemos señalado, como cultural, como la perspectiva renacentista. Esta idea ha sido rescatada por los estudios mediales y culturales: «to recognise something, it is necessary to have prior knowledge of it – thus observation depends on already knowing that for which one is searching» (Hooper-Greenhill, 2007: 15).

Sin embargo, la fotografía es considerada en la visión popular «una reproducción exacta del mundo», en virtud de un realismo ingenuo –cuya ingenuidad es análoga a la de cierto iconismo–, que califica una representación de realista cuando coincide con reglas que definen la objetividad del mundo. Se trata de un argumento evolucionado desde aquel que Baudelaire (1999) [1859] presentaba, según el cual el público pensaba que el arte debía ser mimético y, por ello, se había dejado conquistar por la fotografía. Es decir, no se trata de la coincidencia con el mundo sino de la correspondencia con las reglas de lectura (Bourdieu, 2003 [1965]: 139). Este realismo ingenuo que busca la mera reproducción coincide con las aspiraciones de la estética popular y es satisfecho por el automatismo del aparato. Un trabajo de acumulación para revelar los automatismos de la fotografía *amateur* como el de Penelope Umbrico revela esta idea (en Fontcuberta, 2013).

Una de las críticas que señaló esta visión popular de la fotografía es Sontag, de forma contemporánea a Bourdieu, en su ensayo *On Photography* (Sontag, 1977). Sontag analiza no solo lo que serían usos sociales de la fotografía, sino su impacto en la gestión de la realidad que las imágenes suministran en el escenario de medios de masas crecientes en expansión que hemos analizado. «Photographs furnish evidence» (Sontag, 1977: 5); sin embargo, «Although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are» (Sontag, 1977: 6). Sin utilizar términos semióticos, Sontag señala la doble condición indicial y simbólica de la fotografía: esta última responde al hecho de que el acontecimiento fotografiado no es en la representación autoevidente, sino que solo significa una vez que recibe nombre y características (Sontag, 1977: 16).

En su análisis sociológico, Sontag (1977) se detiene tanto en el acto de fotografiar como en los efectos de las imágenes. Del primero dice que es un acto de apropiación, en consonancia con su capacidad de despertar el deseo. De sus efectos, señala que educa la mirada a partir de una gramática y una ética de la visión. Volveremos al análisis de Sontag por lúcido y visionario.

Para Bourdieu, es necesaria la búsqueda de otra estética, aquella que se decante por fotografías borrosas, desenfocadas: «el campo que circunscriben las exigencias técnicas

(es decir, el dominio de lo que técnicamente puede ser fotografiable) excede el campo circunscrito por las exigencias sociales (es decir, el dominio de lo que debe ser fotografiado)» (Bourdieu, 2003 [1965]: 142). Es decir, las posibilidades técnicas de la fotografía son mucho más amplias que los usos sociales que se le piden, que es la reproducción de forma fiel y objetiva el mundo. En términos semióticos, la fotografía no es un doble de la realidad, sino que debe explotar los signos no analógicos descritos por Costa (1977) o los signos plásticos señalados por Groupe μ (1992), como un lenguaje propio.

La actuación según la noción ingenua de la fotografía como copia de la realidad puede enmarcarse en el concepto de habitus, definido como

systemes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement “ réglées ” et “ régulières ” sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre (Bourdieu, 1980: 88-89).

Los habitus funcionan como esquemas de pautas de comportamiento heredados, que permiten la autoconservación del sistema como históricamente dado. El «monde pratique» que resulta de los habitus tiene además una dimensión de condicionamiento cognitivo, ya que naturaliza pautas arbitrarias, a través de un «système de structures cognitives et motivatrices» (Bourdieu, 1980: 89).

El habitus utiliza su propia memoria histórica para cambiar la percepción de los grupos sociales. Como señala Gatica (2014: 297), «Bourdieu interpreta y explica la dominación en clave cognitiva, es decir, como un complejo proceso interpersonal e intrapersonal del que resultarán las estructuras de pensamiento a través de las cuales se comprende e interpreta el mundo». Si el hábito o creencia peirceano es la condición de estabilidad de la semiosis infinita y de la posibilidad del pensamiento, Bourdieu rescata la misma raíz para considerar la estructura que posibilita el comportamiento colectivo como un interpretante final del cuerpo social. De la misma forma que el hábito es compartido por la comunidad, el habitus se da al nivel de los Contenidos Nucleares y se apoya en la intersubjetividad.

Los sistemas de representación, también los considerados más miméticos, conceptualizan la realidad no en la conciencia del individuo sino a nivel intersubjetivo, donde se da tanto el signo peirceano como el texto lotmaniano. Bolter y Grusin (2000: 53) comparan la remediación con la noción derrideana de mimesis como «not ontologically or objectively in terms of the resemblance of a representation to its object but rather intersubjectively in terms of the reproduction of the feeling of imitation or resemblance in the perceiving subject». Así es como el habitus crea modelos de realidad: a partir de un hábito o creencia es signo solo cuando crea un interpretante en otra mente.

Literatura como polisistema

Durante la década de 1970 surge la teoría de los polisistemas, especialmente desarrollada por Itamar Even-Zohar, que aborda la literatura como hecho comunicativo y cultural a partir del concepto científico de sistema, que tiene numerosas similitudes con la noción semiótica de semiosfera y la sociológica de campo. Sin embargo, frente a los Estudios Culturales, la teoría sistémica mantiene la literatura como objeto de estudio privilegiado.

Even Zohar (1990a: 9) propone la noción de (poli)sistema porque «semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature, society), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements». Como en la semiótica de la cultura, no se trata de partir de elementos aislados, sino de una noción estructural previa a todo fenómeno individual. La literatura no es ni un agregado de textos ni un repertorio, que solamente son manifestaciones del hecho literario (Even Zohar, 1990a: 18).

Como en el caso de la definición de medios por su acción de remediación, Even Zohar (1990a: 9) propone «a functional approach based on the analysis of relations»: no se trata de describir los fenómenos sino las leyes que los gobiernan dentro de un sistema mayor, idea que toma de los Formalistas Rusos y los Estructuralistas Checos. Uno de los aspectos que nos interesa del enfoque de Even Zohar es su adopción consciente de la noción de sistema en un funcionalismo dinámico, es decir, sistema complejo o dinámico frente a sistema cerrado. Los sistemas culturales adoptan la forma en que los sistemas complejos funcionan en la naturaleza: «As with a natural system, which needs, for instance, heat regulation, cultural systems also need a regulating balance in order not to collapse or disappear. This regulating balance is manifested in the stratificational oppositions» (Even Zohar, 1990a: 16).

En los apartados anteriores hemos señalado cómo el estudio de la cognición humana toma como modelo el funcionamiento de las máquinas computacionales, de la misma manera que la comunicación se toma como transmisión lineal de información; sin embargo, tanto la cognición de los seres vivos como la comunicación funcionan como sistemas complejos. Un ejemplo al que aludiremos es la no linealidad de la información: algunas fotografías producen una respuesta exponencial del entorno. En lugar de simplificarlos, tanto Lotman como Even Zohar adoptan el modelo de la complejidad para el análisis de sistemas semiótico-culturales que son, efectivamente, complejos.

Un ejemplo de sistema estático es, según Even Zohar (1990a), la lengua caracterizada por Saussure a través de sus relaciones sincrónicas, incapaz de dar cuenta de los cambios en el tiempo del sistema. Por el contrario, para Even Zohar, también en el enfoque sincrónico hay diacronía.

La adopción del término polisistema hace explícito el carácter dinámico y heterogéneo del sistema. Por tanto, los polisistemas semióticos son estructuras heterogéneas y abiertas; es la laxitud en las fronteras de los sistemas y su hibridación intrínseca la que hace que, necesariamente, se conviertan en polisistemas en intersección los unos con los otros (Even Zohar, 1990a: 11). Como en el caso de la semiosfera, se caracterizan por su red de relaciones, cuyas fronteras son puntos de contacto con otras estructuras.

Al adoptar la perspectiva sistémica, se busca determinar leyes válidas, relación a ciertos materiales exclusivos, para el campo literario semiótico, pero no esenciales a la literatura (Even-Zohar, 1986). Todos los polisistemas semióticos, como la literatura, la fotografía o los fototextos, forman parte del polisistema mayor de la cultura, con el que se relacionan por homología e isomorfismo. Los sistemas son al mismo tiempo autónomos y heterónomos en relación con el resto de sistemas.

Como polisistema, el polisistema literario es una forma convencional de hablar de la compleja red de relaciones que pueden considerarse literarias o que dan lugar a tales actividades (Even-Zohar, 1990a: 28-29). Esta definición del polisistema literario no solo previene de considerarlo un compendio de textos, sino que tales actividades, así como las no literarias, no pueden definirse *a priori*, de forma similar a como en la semiosfera el sistema precede a los textos. Puesto que no se busca una definición ontológica sino funcional, la pregunta que Even Zohar plantea es: «Which activities would it be possible to hypothesize as governed by literary systemic relations?» (1990a: 12).

Como en los Estudios culturales, la teoría de los polisistemas también atiende a objetos de estudio ignorados, como la subcultura; por el contrario, «such an integration

now becomes a precondition, a sine qua non, for an adequate understanding of any semiotic field» (Even-Zohar, 1990a: 13). Es decir, los textos y las actividades que integran el fenómeno literario no deben ser discriminados *a priori* por juicios de valor. Para Even Zohar, la distinción entre textos literarios y no literarios no deja de existir, pero se convierte en secundaria. Desde la intermedialidad, esta actitud es fundamental porque muchos de los textos intermediales han sido ignorados por las aproximaciones tradicionales a la literatura o no responden a la noción tradicional de literatura. Así pueden entenderse, por ejemplo, las críticas al uso de fotografías en la novela de Jonathan Safran Foer *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005).

Por el contrario, según la dinámica sistémica, «sets cannot be fruitfully accounted for in isolation, polysystem theory has gradually been pushed to enlarge the range of factors recognized as “belonging to the system”» (1990b: 29); es decir, la ampliación del polisistema con nuevos textos y actividades como los intermediales es una tendencia sistémica. La heterogeneidad implica que las unidades, esto es, las funciones conforman sistemas de opciones.

En el sistema, la dinámica, el cambio diacrónico, viene dado por la lucha y preeminencia de unos sistemas sobre otros. Este movimiento implica que unos fenómenos van del centro a la periferia y otros de la periferia al centro. Al haber una multitud de sistemas, hay numerosos centros y periferias por los que los fenómenos pasan (Even Zohar, 1990a: 12). Se trata de una dinámica similar a la que se da en la semiosfera entre núcleo y periferia.

Tanto Lotman como Even Zohar deben señalar una topografía de centro y extrarradio para los sistemas semióticos porque, como indica Even Zohar (1990a: 14), el centro se ha presentado como la totalidad del sistema en tanto que poseedor de la cultura oficial —«in standard language, canonized literature, patterns of behavior of the dominating classes»—, mientras que la periferia se ha concebido fuera del sistema. Como consecuencia, el carácter múltiple y sus tensiones derivadas han sido ignoradas.

Así, el polisistema evoluciona a través de la competencia de los estratos y su cambio de lugar, mientras que la subcultura es condición para existencia de una cultura canonizada. El centro del polisistema se corresponde con el estrato canonizado que más prestigio posee, que es desplazado por la periferia para tomar su lugar. Ese nuevo centro es calificado de «epigones» por el antiguo (Even Zohar, 1990a: 17). En el terreno intermedial, la literatura tradicional tiene que convivir con nuevos medios y una forma de sobrevivir en el centro es fagotizarlos y aprovechar sus posibilidades. Es posible extrapolar la dinámica

de la remediación (Bolter y Grusin, 2000) y tomarla como uno de los procedimientos utilizados por sistemas periféricos para situarse en el centro. Por ejemplo, la fotografía remedia la obra literaria para adquirir el prestigio literario y situarse en el centro, y lo mismo hacen los gráficos computacionales con la fotografía en la era de la posfotografía.

Even Zohar valora de la propuesta comunicativo-semiótica de Jakobson la necesidad de observar el hecho lingüístico desde todas sus funciones, no como un agregado de perspectivas diferentes. Por ello, adopta su esquema de la comunicación para presentar los componentes de los polisistemas, en concreto, del literario, y explicar los macrofactores que se dan en él:

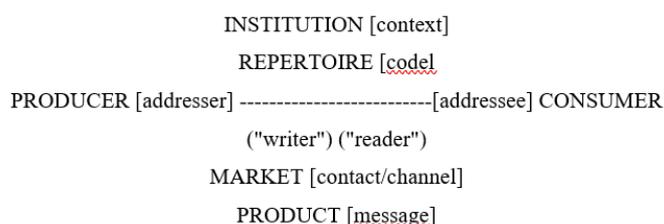


Ilustración 8. Esquema extraído de Even Zohar, 1990a: 31).

Puesto que todos los factores son considerados internos al sistema literario, el esquema tiene el valor de subrayar como parte del mismo aquellos condicionantes que generalmente se dejan fuera –«relegated to “sociologists”» (Even Zohar, 1990a: 37)– como externos a un hecho literario tomado como inmanente. Como la fotografía, la literatura no tiene valores atemporales, sino funciones socioculturales (Even Zohar, 1999). En este sentido, la propuesta de Even Zohar da cuenta de una sociología de la literatura, en tanto que tal esquema solo es posible como resultado de las interacciones sociales, y el polisistema responde en parte a la noción de campo de Bourdieu.

En primer lugar, lo que caracteriza el esquema es que «None of the factors enumerated can be described to function in isolation, and the kind of relations that may be detected run across all possible axes of the scheme» (Even Zohar, 1990a: 34). Es decir, la línea que une a productor y consumidor no debe tomarse como unidireccional ni como la única posibilidad de contacto; no es necesario superar las figuras del productor y consumidor con la del prosumidor, que puede mantener su especificidad, especialmente importante en la era preindustrial y en la era digital.

Even Zohar evita poner en el centro tanto al escritor –noción que rechaza por connotada– como al texto, en este último caso para subrayar su condicionamiento económico y social. Asimismo, al no hablar de lector, el producto no se reduce a la actividad lectora: «it would be highly inadequate to think of the modes in which literature functions at the users' end, i.e., by its “consumers,” in terms of “reading” alone» (Even Zohar, 1990a: 36). No se trata en este caso de la inclusión de sistemas semióticos visuales para los que el verbo leer no sea pertinente, algo que hemos discutido. Lo que se subraya es que el consumo de textos como lectura directa es minoritario en el sistema y que estos, en muchas ocasiones, se consumen en estado fragmentario.

El producto no tiene una forma ontológica determinada, sino que se define como todo posible «set of signs [...] any outcome of any activity» (Even Zohar, 1990a: 43). En la actividad literaria, este no se reduce a los textos, sino que también contempla modelos que pueden provenir o no de textos; de hecho, estos no siempre han sido la actividad predominante en el sistema literario. Por tanto, hay que tener en cuenta «the fact (a) that textual consumption may be just one aspect of literary consumption in general, and (b) that even when “directly consumed” by a group of devotees, there is no one single “pure” product that is consumed» (Even Zohar, 1990a: 37). Un texto puede ser consumido a través de su transposición medial, por ejemplo, como adaptación fílmica o, como en el caso del fotolibro de Mathieu Asselin Monsanto®, como una exposición. En ambos casos, se consumen textos según la definición dada como unidad de sentido contextual.

Como subraya Even Zohar (1990a: 36), la consumición en el seno de actividades culturales institucionalizadas no siempre es de textos, sino de «the socio-cultural function of the acts involved with the activity in question (sometimes taking the overt shape of a “happening”)». Por ejemplo, en ocasiones se consume solamente el prestigio literario con la adquisición de libros físicos que sirven de adorno. Esta relación de consumición puede ser trasladada a la relación entre los medios implicados en las obras intermediales: el texto escrito a veces consume la función social (en términos de Bourdieu) que tiene la fotografía como copia de la realidad.

Como parte de la cultura oficial que habita el centro, la institución es «the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity» (Even Zohar, 1990a: 37). De nuevo, pueden coexistir varias instituciones operando al mismo tiempo para regir tanto la producción como el consumo. El mercado, por su parte, posibilita la generación de modelos de consumo y el intercambio comercial de productos, tanto materiales como simbólicos (Even Zohar, 1990a: 38). Puesto que las posibilidades

del sistema literario dependen en gran medida de la situación del mercado, lejos de haber un conflicto real de intereses simbólicos y económicos, «proliferating the market lies in the very interest of the literary system» (Even Zohar, 1990a: 39).

Uno de los aspectos más relevantes del análisis de Even Zohar es la postulación de un repertorio común como condición para la posibilidad de existencia de los productos, —así como una institución que permita su uso y un mercado en que pueda transmitirse—. El repertorio se refiere a «the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product» (Even Zohar, 1990a: 39), es decir, el conjunto de leyes y modelos a los que obedece la producción textual (Even Zohar, 1990a: 16). En términos lingüísticos, se trata del léxico y la gramática, el sistema de signos y sus reglas. El repertorio puede analizarse al nivel de los elementos individuales, de los sintagmas y de los modelos.

Los modelos son aplicados por el consumidor a los textos y son generados por las posibles relaciones textuales que emergen en la recepción; es decir, estamos en el terreno de la intertextualidad en sentido amplio y de la intermedialidad en tanto que transposición medial y referencia intermedial. En la interpretación, el modelo es el conocimiento que el lector posee para interpretar el texto, y que no tiene que superponerse a los modelos usados para la producción (Even Zohar, 1990a: 41).

Como parte del habitus de Bourdieu, la noción de modelo nos remite al análisis cognitivo y perceptivo que hemos presentado. El modelo, que se corresponde explícitamente con estilo y género en los estudios literarios, y con esquema en los estudios cognitivos (Even Zohar, 1990a: 41), tiene para este trabajo la ventaja de vincularse con su uso en ámbitos como los estudios de la memoria y los estudios cognitivos.

Como la semiótica de la comunicación, también Even Zohar recurre a la noción de modelización de semióticos rusos como Lotman para determinar procedimientos de acuerdo a los cuales el mundo se organiza de forma coherente. La cultura estructura el mundo en una vida social (biosfera), a partir de una serie de herramientas, de forma en una visión análoga a la que presenta la cognición heurística de la mente: la cultura es «a repertoire or “tool kit” of habits, skills, and styles from which people construct “strategies of action”» (Swidler, 1986: 273; Even Zohar, 1997: 20).

El canon es una institución de la que resultan los textos —y no al contrario— (Even Zohar, 1990a: 17) y que se da al nivel de los textos y de los modelos. Según la canonicidad estática, un texto, como objeto finalizado, entra en el canon literario como parte de los productos que la cultura preserva. Por otro lado, según la canonicidad dinámica un

modelo se instaura como «productive principle» a través del repertorio (Even Zohar, 1990a: 19). Puesto que «It seems that a static canon is a primary condition for any system to be recognized as a distinct activity in culture» (Even Zohar, 1990a: 19), se puede ver en el estudio del fotolibro de Parr y Badger (2004, 2009, 2014) –y su repercusión– la creación de un canon estático para instaurar la actividad del fotolibro. Como hemos visto también el estudio de la écfrasis en el siglo XX elabora un canon retrospectivamente. Cabe preguntarse entonces si la intermedialidad debe elaborar también el suyo para legitimarse como institución. Sin embargo, para los escritores es más importante la aceptación de sus modelos que de sus textos (Even Zohar, 1990a: 20). Como veremos en el último capítulo, las narrativas intermediales de W. G. Sebald no solo han pasado a formar parte del canon de textos, sino que han sido tomadas como modelos por numerosos autores.

Para que se den transferencias entre las estratificaciones del polisistema debe haber transformaciones. Even Zohar postula la oposición entre tipos primarios-innovadores frente a tipos secundarios-conservadores; estos últimos son altamente sensibles a cualquier forma de desviación –como los críticos de Foer–. La dinámica es que «It does not take long for any “primary” model, once it is admitted into the center of the canonized system, to become “secondary,” if perpetuated long enough» (Even Zohar, 1990a: 21). Cuando cierto repertorio pasa a formar parte del canon, se vuelve conservador para que los elementos ajenos no lo pongan en peligro; como en el caso del fotolibro, el nuevo canon no tarda en ser exclusivo.

La transferencia también puede darse desde los textos traducidos. La relación de los fototextos con la traducción es compleja debido a su doble condición periférica: son obras extrañas que tienen menos oportunidad de pasar a otras lenguas y que, debido a la inclusión de fotografías, presentan mayor dificultad para editarse de otras formas. Debido a su lugar periférico, algunos se sitúan directa e intencionadamente en el centro con el uso de lenguas dominantes como el inglés –es el caso de Mathieu Asselin–. Precisamente es la edición inglesa de *Kriegsfibel* de Brecht, titulada *War Primer*, la versión que ha sido remediada por los fotógrafos Broomberg & Chanarin en *War Primer 2*. Todo ello va en consonancia con la ley de la proliferación, según la cual «in order to fulfill its needs, a system actually strives to avail itself of a growing inventory of alternative options» (Even Zohar, 1990a: 26).

CAPÍTULO 3. INTERMEDIALIDAD Y MEMORIA

Los sapiens tenemos parecida capacidad de acumular memoria genética que los neandertales, pero, además, acumulamos la memoria que llamamos cultural, gracias al lenguaje articulado y, mucho después, a la escritura. Y es esa segunda memoria la que nos ha permitido cambiar y, sobre todo, la que nos ha hecho productores.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA (2021b)

Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurügewinnen. Und das ist vielleicht gut. Der Cho des Wiederhabens wäre so zerstörend, daß wir im Augenbli aufhören müßten, unsere Sehnsut zu verstehen. So aber verstehen wir sie, und um so besser, je versunkener das Vergessene in uns liegt⁵⁹.

WALTER BENJAMIN (2013 [1933]: 84)

Las obras intermediales y la gestión de la memoria están íntimamente unidas, como lo muestra Hunter Jefferson en su declaración de intenciones al inicio de su estudio:

In the twentieth century photography and writing have together given us a memory for facts and other matters, a memory on which, with suitable cautiousness, we may rely—a good memory. This book is a study of the pictorial and verbal means by which that memory has been achieved (Jefferson, 1987: 1).

Bal afirma que «[i]n the recent academic context, memory used to be a prisoner of the disciplines of psychology and philosophy», hasta que, gracias a la sociología, se constituyeron categorías como la memoria cultural (2002: 182). Consideramos, sin embargo, que es necesario tener en cuenta los resultados que la psicología y otras ciencias ofrecen sobre la memoria y sus procesos significativos, y ponerlos en relación con las ideas

⁵⁹ «Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia. De otra manera la comprendemos, y tanto mejor, cuanto más profundo yace en nosotros lo olvidado» (Benjamin, 1982 [1933]: 76).

elaboradas desde ámbitos humanísticos y sociales. Puesto que la aproximación al fenómeno no deja de ser paralela y parcial en cada ámbito, resulta necesario generar una lectura conjunta de ideas que, en todo caso, surgen de paradigmas culturales similares.

SIGNO Y MEMORIA

Psicología evolutiva para el estudio de la memoria y de los fototextos

Les roselles van desapareixent,
eliminades com les males herbes.
Molt aviat ja no s'escamparan
les roges pinzellades del vent als camps de blat.
Qui podrà entendre un dia
els quadres de Van Gogh?

JOAN MARGARIT (2017: 9)

En los capítulos previos hemos defendido implícitamente una aproximación evolutiva que debe ser expuesta con más detalle para poder proceder al estudio de la memoria. En el Capítulo 1 se afirmó que el hombre moderno no ha sufrido cambios significativos a nivel cognitivo ni fisiológico, mientras que en el Capítulo 2 se profundizó en los grandes cambios que este ha generado y las consecuencias para su supervivencia y salud. Consideramos que, de la misma forma que la semiótica debe entenderse como una ciencia de la comunicación y de la heurística a nivel cósmico, y que la semiótica visual desemboca inevitablemente en una neurosemiótica, el estudio de la imagen –siempre desde una aproximación iconotextual– y su vinculación con la memoria deben contemplarse a la luz de la psicología evolutiva, de la psicología cognitiva y de la neurociencia. Por tanto, se hace necesario cambiar el marco teórico en que usualmente se sitúa el estudio de los iconotextos para superar el idealismo y la tautología en que está sumido desde las ciencias sociales y las humanidades.

La lingüística y la semiótica sausserianas se han mantenido en un idealismo cartesiano porque el lenguaje articulado –oral y escrito– es un sistema de signos cuya

abstracción lo induce a funcionar por convención independientemente de toda referencia. Sin embargo, la forma en que tiende a crear ficciones no implica su desvinculación del mundo, sino más bien su *eficacia* en él (hablaremos de la ficción en el próximo capítulo).

Es con el pensamiento de Peirce que hemos reconciliado el signo con la realidad, pero no porque la represente sino porque *habita* en ella, y que podemos estudiar las imágenes que, si bien no escapan a la convención, tampoco han perdido su equivalencia perceptiva con el mundo. Las fotografías, por tanto, deben ser entendidas como signos (que se dan en la terceridad por hábito) desde la comprensión de la naturaleza de sus estímulos visuales. Tanto en el caso del lenguaje articulado como de las imágenes fotográficas, nuestro objetivo es restablecer su vínculo con el mundo a través de sus consecuencias, es decir, con la segundidad: es así como adoptamos una perspectiva evolutiva que sirva, como nuevo marco, para evitar la aproximación descriptiva y acumulativa en que está inmerso el estudio de los fototextos como objetos culturales.

La psicología evolutiva nace en las décadas de 1960 y 1970 al aplicar a la psicología las ideas darwinianas sobre la evolución de las especies, actualizadas con las teorías sobre la genética de Mendel y la teoría del juego (Sznycer, 2019). Leda Cosmides y John Tooby (1995), dos de sus pioneros, comienzan por criticar el modelo estándar de las ciencias sociales («*Standard Social Science Model*» o «SSSM» en sus siglas), que presenta un marco teórico erróneo, y proponen en su lugar el modelo causal integrado –«*Integrated Causal Model*»–, para suplir la concepción errónea sobre los vínculos de causalidad al negar la autonomía de la cultura.

Según el modelo integrado, la mente humana está formada por un conjunto de mecanismos de procesamiento de información que operan a través del sistema nervioso, como resultado de la selección natural en ambientes ancestrales. Puesto que la vida se define por su propiedad de reproducirse, el diseño de los organismos busca resolver problemas que impidan su reproducción o la de su descendencia –problemas adaptativos–. Por tanto, la evolución es guiada por la funcionalidad (Cosmides y Tooby, 1995: 53), lo que la vincula directamente con la segundidad y la máxima pragmática peirceana. Frente a lo que ocurre con las máquinas, «organisms are systematically transformed by developmental adaptations over their life histories from zygote to senescence» (Cosmides y Tooby, 1995: 81): de ahí que ciertas características no se expresen en el momento del nacimiento, sino más tarde.

Sin embargo, el comportamiento no es regulado directamente por el objetivo de la reproducción (*fitness* o aptitud), sino por una serie de mecanismos que continúan

potencialmente en nosotros (Cosmides y Tooby, 1995: 56). De esta forma, dado cierto comportamiento, la pregunta no es cómo aumenta las posibilidades reproductivas, sino cuál es su naturaleza, es decir, cuál es la estructura biológica que lo genera en determinadas situaciones y en qué medida podría explicarse como una solución adaptativa a cierto constreñimiento⁶⁰.

Como un primer paso para negar el solipsismo, vimos que Eco señalaba las cualidades de los objetos no tachables, que son contextuales, para posibilitar el reconocimiento y la interpretación, y que se configuran como signos en el lenguaje de una forma similar a como coevolucionan la mente y el entorno. Igualmente, en la psicología evolutiva es esencial la atención a la relación de los organismos con su medio: «The world is full of long enduring structure, and the mind appears to be full of corresponding mechanisms that use these structural features to solve a diverse array of adaptive problems» (Cosmides y Tooby, 1995: 72). La evolución de la mente —y del cuerpo del que forma parte—, por tanto, va aparejada a las regularidades del mundo, y las adaptaciones son resultado de las interacciones con el ambiente.

Más concretamente, los autores distinguen entre el entorno (*environment*), como la totalidad del universo, del entorno que es relevante para el organismo (*developmentally relevant environment*), con el que el organismo interactúa y que coevoluciona con este (Cosmides y Tooby, 1995: 84). Por tanto, no solo el organismo sino también el entorno son resultado de la evolución a través de los aspectos que el organismo selecciona en este.

Nuestro estudio previo de las formas de procesamiento de la información a través de diferentes medios pasa a integrarse en el marco de la evolución, que opera por ensayo y error testando los posibles cambios a través de procesamientos de información adaptativos; el comportamiento, entonces, pasa a definirse como «the product of mechanisms that process information» (Cosmides y Tooby, 1995: 54), mecanismos que se comprenden a la luz del estudio de la cognición (Cosmides y Tooby, 1995: 65) y que pueden ser investigados conociendo las condiciones en las que evolucionaron las especies, es decir, qué tipo de problemas tenían que solventar. Así, el cerebro se caracteriza por poseer una naturaleza informacional (Cosmides y Tooby, 1995: 66) —que aclararemos más adelante

⁶⁰ Cosmides y Tooby diferencian tres productos de la evolución: en primer lugar, las adaptaciones, como propiedades heredadas entre los miembros de una misma especie, que se incorporan a su diseño y se propagan por los resultados que producen. Estos mecanismos han sido modulados por la selección natural para resolver problemas derivados de las regularidades de todo tipo con las que convive el organismo. En segundo lugar, se dan los concomitantes o subproductos («concomitants» o «by-products») y, en tercer lugar, los efectos aleatorios («random effects») (Cosmides y Tooby, 1995: 62-63).

al hablar de imágenes y memoria–, cuya cognición no se reduce al razonamiento, sino a cualquier proceso psicológico, e incluye, ciertamente, las emociones (Cosmides y Tooby, 1995: 65), que serán claves en nuestro estudio.

Continuando con nuestro interés en el lenguaje escrito y la fotografía, si en el capítulo anterior los clasificamos como sendos tipos de signos utilizando la semiótica, en este capítulo también vamos a aproximarnos a ellos como dos *adaptaciones de procesamiento de información*, diversas según su especificidad o no del ser humano. Los ojos son los enormemente complejos órganos de la *adaptación psicológica* de la vista, que requiere circuitos neuronales especializados, generada por la constatación de ciertas regularidades advertidas en el entorno: «The eye and the rest of the visual system perform no mechanical or chemical service for the body; it is an information-processing adaptation». Así, el órgano del ojo se define a través de su función evolutiva, esto es, construir modelos cognitivos bidimensionales del mundo tridimensional (Cosmides y Tooby, 1995: 58) –lo que llamaremos imágenes–⁶¹.

Así, de la misma forma que las diferencias culturales –como el uso de papel– pueden dificultar el reconocimiento de las fotografías, también la diversidad en las capacidades visuales de cada especie debe ser considerada en su posibilidad de reconocimiento de fotografías⁶².

Entre las adaptaciones específicas del ser humano destaca el lenguaje, también para el procesamiento de información⁶³. No es casual que el cuestionamiento que estamos haciendo del dualismo cartesiano y sausseriano se dé en un estudio de fototextos, es decir, de textos formados no solo por lenguaje articulado escrito, sino también por fotografías, imágenes que producen frecuentemente estímulos visuales similares a los de los propios objetos. La relación entre la mente y el mundo está tan inserta en nuestro organismo que solo un sistema de signos que ha alcanzado total abstracción como es el lenguaje articulado, y su extensión en la escritura, puede hacer olvidar el vínculo con el mundo, mientras que un sistema de signos que puede ser interpretado también por animales nos lleva a

⁶¹ Poseemos cuatro sondas sensoriales delimitadas –las de la vista, oído, olfato y gusto–, mientras que la del tacto está más extendida y con desigual capacidad. En el caso de la visión, participan tanto el sistema visual (nervios ópticos...) como otras estructuras que se corresponden con el portal sensorial visual –grupos musculares y sistema nervioso– (Damásio, 2018).

⁶² Pueden encontrarse estudios que investigan la capacidad de reconocer fotografías de algunos animales como palomas (Dittrich, Adama, Ünverby Güntürkün, 2010) y primates (Pokorny y de Waal, 2009).

⁶³ «The language faculty has the same hallmarks of overwhelmingly functional complex design that the visual system does, and yet we know it is a recent and human-specific adaptation that evolved after the hominids split off from the (rest of the) great apes» (Cosmides y Tooby, 1995: 60).

cuestionar la ruptura y a devolvernos la relación con el mundo, sin escapar, como veremos, a las posibilidades de la imaginación y de la ficción.

Imágenes cognitivas y sentimientos

En el Capítulo 2, recogíamos la clasificación que hace Mitchell (1984) de las distintas realidades que se entienden bajo la palabra *imagen* –gráficas, ópticas, perceptuales, mentales y verbales–, así como su diferenciación entre *image* como concepto cognitivo y *picture* como obra visual material. Desde los años cincuenta y sesenta del siglo XX, la cuestión de las imágenes mentales se ha hecho central en la ciencia cognitiva, en un debate que comenzó polarizado entre los que consideraban las imágenes en un sentido pictórico, es decir, visual, y los que les otorgaban una naturaleza lingüística, como descripciones (Issajeva, 2017: 47). Sin embargo, su naturaleza parece no reducirse a ninguna de estas dos opciones, sino corresponderse con la de sistemas de signos, en tanto que «it seems that MI [mental images] shares similar structure and properties with a sign» –en concreto, con el signo según Peirce (Issajeva, 2017: 47)–. De la misma forma que no hay medios puros, entender las imágenes en sentido semiótico permite considerarlas como sistemas de signos *en relación mutua*, como sistemas multisensoriales.

Desde el punto de vista cognitivo, el neurocientífico António Damásio⁶⁴ define las imágenes como «el símbolo universal de la mente y el pensamiento» (Damásio, 2018: 130), de la misma manera que lo era para Peirce el signo. Se trata de los principales componentes de la mente, «mapas» (*maps*) fabricados por todos los tipos de sistemas nerviosos (Damásio, 2018: 113), que, al mapear, organizan la información de los estímulos recibidos «en una especie de cartografía, un espacio dentro del cual el cerebro puede trazar patrones de actividad y establecer la relación espacial de los elementos activos del patrón» (Damásio, 2018: 116-117). Es decir, el mapeo es el procesamiento de la información para hacerla útil, y se corresponde en parte con la interpretación semiótica que permite el establecimiento de hábitos peirceanos.

⁶⁴ António Damásio (Lisboa, 1944) es neurocientífico y dirige el Instituto del Cerebro y la Creatividad en la Universidad del Sur de California (Los Ángeles). Sus investigaciones versan sobre la relación entre sentimientos, emociones y conciencia en los procesos cerebrales. Ha publicado numerosos libros que han sido traducidos al español: *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (1994), *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (1999), *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain* (2003); *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain* (2010), *The Strange Order of Things: Life, Feeling, and the Making of Cultures* (2018), *Feeling and Knowing: Making Minds Conscious* (2021). Entre los premios recibidos, cuenta con el Príncipe de Asturias de Ciencia y Tecnología (2005).

Las imágenes pueden clasificarse en dos tipos dependiendo de lo que *muestren*: «imágenes del mundo exterior e imágenes del mundo interior de sus propios organismos» (Damásio, 2018: 115). Las primeras se conforman a partir de la información recogida por órganos especializados (dispositivos sensoriales) sobre el mundo físico, que se integra en el cerebro para resultar en una imagen general. Se trata de descripciones parciales, pero «[a]fortunadamente, todos nosotros estamos sumergidos en esa misma “realidad” muestreada de manera incompleta, y todos padecemos parecidas limitaciones de las “imágenes”», en parte, también compartida con otras especies (Damásio, 2018: 116). Además, el procesamiento de las señales por parte del sistema nervioso implica su transformación: «La realidad es mucho más desorganizada de lo que uno desearía» (Damásio, 2018: 126).

Por su parte, las imágenes del mundo interno se dividen, a su vez, en dos tipos: del «mundo interno *antiguo*» y del «mundo interno *más nuevo*», que se corresponden con los dos tipos de mundos que Damásio detecta en los organismos. El primero es el de los procesos homeostáticos —el metabolismo—, y el funcionamiento de los órganos viscerales —corazón, pulmones, tubo digestivo, piel— y los músculos lisos; las imágenes que resultan son sentimientos viscerales. Por otro lado, el mundo interno menos antiguo se percibe a través del esqueleto óseo y los músculos estriados o voluntarios. Mientras que las imágenes del mundo interno más antiguo apelan directamente a la supervivencia del organismo, el mundo interno nuevo permite la conformación de una imagen general del mismo, como paso necesario hacia una subjetividad (Damásio, 2018)⁶⁵.

En las estructuras que transmiten información al sistema nervioso, hay distintos niveles de evolución. En lugar de ser neural, parte del proceso es humoral, a través de señales químicas que viajan por los capilares sanguíneos (Damásio, 2018: 184). Según Damásio, «la relación que existe entre el mundo interno nuevo y el mundo interno antiguo es la misma que entre un exoesqueleto artificial y nuestro esqueleto real» (Damásio, 2018: 121); a la luz de estas ideas, toma sentido que McLuhan (1964) situara su estudio de los nuevos medios precisamente como prótesis: es decir, que comprendiese el organismo cibernético como aquel que integra otra forma más de creación de imágenes externas en un mismo procesamiento de información.

⁶⁵ Por tanto, las imágenes se conforman a partir de la información que recogen los órganos específicos del mundo exterior, así como de la que toman los compartimentos químicos y la estructura musculoesquelética del interior del organismo. Pero, si bien es información que se materializa en señales electroquímicas, la forma en que se genera y procesa es muy distinta. Una de las diferencias se da en la inmediatez con que el sistema nervioso procesa las señales viscerales, lo que no ocurre con las señales del mundo exterior.

Damásio distingue entre sentimientos y emociones. Las imágenes del entorno que rodea al sistema nervioso se procesan paralelamente con las respuestas afectivas que estas producen, lo que resulta en los sentimientos (Damásio, 2018: 128), esto es, afectos que acompañan las imágenes en la mente, aquello que las hace subjetivas, y que permite clasificarlas: son «la experiencia de la sensación» (Damásio, 2018: 147). Como experiencias mentales, los sentimientos son conscientes y su contenido siempre se deriva del interior del organismo en que se originan, cuyo estado traducen en términos de valencias.

Desde la psicología evolutiva se entiende la mente como un conjunto de herramientas para resolver diferentes problemas adaptativos; a veces es necesario que se activen varios mecanismos cuya coordinación podría ser realizada por las emociones, entendidas como programas superiores (Cosmides y Tooby, 2000). Cuando se detecta una situación evolutivamente recurrente –«un procesamiento de contenidos mentales específicos» a partir de una acción de reconocimiento de configuraciones (Damásio, 2018: 157)–, la emoción envía una señal para activar los programas que deben resolver el problema; aunque no funcionen en todos los casos, sí lo hacen en la media (Cosmides y Tooby, 2000).

La creación de imágenes se contempla como una *ventaja evolutiva* que pudo concretarse con sistemas nerviosos más complejos: las representaciones internas, tanto del mundo exterior como interior, permiten crear hábitos y así repercuten en las acciones (Damásio, 2018: 131), de forma que su influencia se ha probado beneficiosa para la supervivencia (Damásio, 2018: 94). Como el interpretante final, las imágenes guían la acción de manera automática: a pesar de ser ya símbolo, tienen un destino pragmático y se apoyan en la segundidad, en el mundo físico.

Las palabras de cualquier idioma «están hechas de imágenes mentales» (Damásio, 2018: 130), y, cuando los organismos poseen lenguaje, pueden traducir todas las imágenes a imágenes verbales, para lo que incluso existe un área del sistema nervioso. Precisamente es la traducción continua de todo tipo de imágenes al lenguaje verbal «el modo más espectacular de enriquecerla» (Damásio, 2018: 134).

El sistema 1

En su investigación sobre la mente humana, el psicólogo Daniel Kahneman⁶⁶ habla en términos metafóricos de dos sistemas: el sistema 1 («System 1»), que actúa de forma inconsciente, y el sistema 2 («System 2»), que actúa cuando se requiere un razonamiento no automático. Comenzaremos por el sistema 1, cuyo objetivo es generar un modelo del mundo –lo que en el capítulo previo llamábamos *Umwelt* (Machado y Romanini, 2012)– que da la medida de lo considerado normal –como veremos en el siguiente capítulo, *verosímil*–, y que se deriva de «associations that link ideas of circumstances, events, actions, and outcomes that co-occur with some regularity, either at the same time or within a relatively short interval» (Kahneman, 2015 [2011]: 81). Este modelo determina y posibilita tanto la interpretación de hechos en el presente como lo que se puede esperar en el futuro (Kahneman, 2015 [2011]: 81).

Adoptando un punto de vista evolutivo, el sistema 1 evalúa continuamente el mundo para resolver los problemas que atañen a la supervivencia de los organismos (Kahneman, 2015 [2011]: 100). Estas evaluaciones, que continuamente dan lugar a un *Umwelt* susceptible de modificarse, incluso siendo imperfectas suponían una oportunidad de supervivencia, e implican que no se produce una estimación de todos los atributos, sino que se seleccionan aquellos que la percepción está predispuesta a atender (entorno que coevoluciona): para ser funcional como transmisor de información, el sistema nervioso debe ser capaz de discriminar qué información es significativa y cuál no lo es (Damásio, 2018: 13). Según Swami, los sistemas de *output-input* que procesan información –como es una máquina o un organismo biológico– solo consideran informativos aquellos estímulos que están desde su diseño predispuestos a atender, mientras que los demás son ignorados: «La

⁶⁶ Daniel Kahneman (1934-2024) nació en Tel Aviv y estudió psicología también en Israel. Kahneman fue el primer no economista en recibir el premio Nobel de Economía por la importancia de sus descubrimientos sobre cómo las personas toman decisiones en el ámbito económico, llevados a cabo conjuntamente con el psicólogo Amos Tversky (1937-1996). El resultado de las investigaciones de ambos fue publicado por Kahneman como *Thinking, Fast and Slow*. Sus ideas han sido aplicadas en diversos ámbitos por intelectuales contemporáneos como Nassim Nicholas Taleb (1960) para el estudio de la incertidumbre y la aleatoriedad y Yuval Noah Harari (1976) para la historia. Las teorías de Kahneman, como se explicará, arrojan luz en disciplinas para el estudio literario y artístico como la narratología. De hecho, la aplicación de sus ideas es especialmente común en el ámbito de los estudios literarios cognitivos (*Cognitive Literary Studies*) (ver Crane y Richardson, 1999; Zunshine, 2015).

información no es algo que existe en el mundo y que se captura, sino una consecuencia del diseño» (Swami, 2016: 13).

Por ello, Cosmides y Tooby señalan que «a mechanism that was capable of producing an adaptive target under ancestral conditions may not be capable of doing so under modern ones» (Cosmides y Tooby, 1995: 73). A lo largo de su existencia, los mecanismos neurológicos, debido a las modificaciones en el entorno, encuentran nuevos nichos de acción, una nueva ecología. Un ejemplo es la evaluación básica de distinguir al amigo del enemigo, cuya acción Kahneman detecta ahora parcialmente en cómo las personas deciden su voto (Kahneman, 2015 [2011]: 101).

El análisis que se realiza desde la psicología evolutiva consiste en formular preguntas de ingeniería para entender los procesos biológicos que tuvieron lugar para alcanzar determinada función. A continuación, vamos a hacer una aplicación de este análisis funcional, a través de los cinco componentes que señalan Cosmides y Tooby (1995), para entender el órgano del ojo y el sentido de la vista, y poder así enmarcar la fotografía desde el punto de vista evolutivo.

Como se indicó, el objetivo adaptativo («adaptive target») del ojo como órgano de la visión se basa en que tomar toda la información posible del entorno ayuda a la supervivencia para generar imágenes (por parte del sistema 1 principalmente) de qué es lo más común en este, cuáles son los elementos que se repiten, etcétera. Una prueba de ello son las numerosas tecnologías, o medios en sentido de McLuhan, que se han desarrollado para potenciar y mejorar esta capacidad: periscopios, telescopios, prismáticos, hasta los drones con cámara.

Por su parte, las condiciones del mundo ancestral («background conditions») implican que, en tal entorno, es necesaria la copresencia del ser que ve algo y del objeto de su visión, al contrario de lo que ocurre en la actualidad, en que puede establecerse una comunicación a través del envío de fotografías que se toman al momento. Por ello, los ojos son capaces de ver a larga distancia y, si no lo hacen lo suficiente, aún hoy en día están predispuestos a perder visión⁶⁷. Nuestra hipótesis es que, para comprender nuestra relación con el inmenso flujo actual de imágenes, necesitamos comprender esas condiciones de escasez de representaciones (*pictures*). En un ambiente ancestral, la información disponible para la interpretación visual era menor, y por ello no podía ser desaprovechada.

⁶⁷ Se ha vinculado la aparición de miopía, además de con factores genéticos, con el abuso de la visión de cerca (Cordain, Eaton, Miller, Lindeberg, Jensen, 2002)

El siguiente paso en el análisis es comprender el diseño («a design»), en este caso del ojo, que sirve para el reconocimiento facial, detectar el movimiento, distinguir colores, reconocer los objetos bajo condiciones distintas de luz. Sirve, como indicamos, para generar imágenes cognitivas más precisas del entorno y reconocer regularidades en él. Esas imágenes quedan en la memoria, donde pueden ser activadas, como veremos más adelante.

A continuación, debe hacerse un examen de la acción («a performance examination»), es decir, entender el ojo como un mecanismo de naturaleza causal que se refiere a la forma en que los sistemas generan información («*output*») desde un estímulo («*input*»). Como hemos indicado, el *output* está conformado por imágenes cognitivas del exterior, así como por los sentimientos que las acompañan; y, a nivel semiótico, se corresponde en gran medida con el proceso peirceano de generación de interpretantes. Finalmente, se lleva a cabo una evaluación de la acción («*a performance evaluation*»).

En definitiva, desde la percepción, las fotografías (*pictures*) activan los mismos mecanismos que la visión de los objetos reales que nos rodean, pero generan demasiado ruido: somos avasallados por información que puede entorpecer la toma de decisiones y la imagen del mundo que generamos, un mundo que ya no tiene que rodearnos de forma tan inmediata. Por ello, con la fotografía, podemos estar más expuestos a imágenes de eventos que son menos comunes, como veremos.

En términos semióticos, las evaluaciones básicas y continuas que realiza el sistema 1 provienen del testeo de mensajes sígnicos (imágenes) y del examen de su eficacia, e incluyen operaciones como cálculos de similitud y representatividad, atribuciones de causalidad y evaluaciones de la disponibilidad de asociaciones y ejemplares (Kahneman, 2015 [2011]: 102).

Comenzaremos por la búsqueda de la causalidad, cuya ventaja evolutiva radica en ser una forma de vigilancia del entorno y sus cambios –como hemos indicado, un entorno en que la información fluye mucho menos–; por ello, la mente humana muestra problemas para comprender lo azaroso como tal y se inclina por detectar patrones. En este sentido, la creación de estereotipos es responsabilidad del sistema 1, que tiende a hacer de las categorías normas: «When the categories are social, these representations are called

stereotypes» (Kahneman, 2015 [2011]: 188). Por su parte, la fotografía es un medio especialmente propicio para servir al pensamiento en categorías y representar estereotipos⁶⁸.

Los estereotipos influyen en lo que Kahneman llama la heurística del juicio (*heuristics of judgment*), es decir, en qué parámetros se consideran para tomar decisiones. Por ejemplo, cuando los votantes quieren saber cómo desempeñaría un candidato el puesto, llevan a cabo una evaluación automática a través del sistema 1, que después es usada por el sistema 2 para tomar la decisión (Kahneman, 2015 [2011]: 269).

Así, en un experimento en el que los participantes habían de pagar para salvar diferentes cantidades de pájaros de vertidos de petróleo, las aportaciones medias en cada uno de los casos variaron muy poco. La razón es que la diferencia en la cantidad de pájaros no tiene un efecto apreciable a la hora de tomar la decisión, sino que los participantes usaron como guía heurística el prototipo conformado por la imagen de un pájaro manchado de alquitrán —«the awful image of a helpless bird drowning, its feathers soaked in thick oil» (Kahneman, 2015 [2011], 104)⁶⁹—: se trata de uno de los contextos emocionales en los que las fotografías se utilizan continuamente para crear prototipos e influir en la toma de decisiones.

⁶⁸ La vinculación entre fotografía y estereotipos no es, en todo caso, esencial sino pragmática, es decir, que la interpretación y el uso que se hace de este tipo de imagen propicia la creación de estereotipos, lo que puede analizarse en diversos ámbitos.

En el fotoperiodismo, Novaes Cirjanic (2017) afirma que «la fotografía periodística viene marcada por una gran ilusión de “objetividad”, gracias a la creencia de que la cámara nunca miente. Por tanto, los espectadores que tanto creen muchas veces pueden ser engañados». Así, los estereotipos pueden generarse en tres niveles: con «elementos de la percepción visual (recorrido visual, relación entre Figura y Fondo, la Ley de agrupamiento/proximidad, la Ley de continuidad, la semejanza, la perspectiva), elementos de expresión fotográfica (Contraste/Color/Nitidez/Luminosidad/Planos/Formato/Profundidad/ Horizontalidad/Verticalidad) y los contenidos de la fotografía» (Novaes Cirjanic, 2017: 276). Profundizaremos en la fotografía en el periodismo en el próximo capítulo.

Uno de los ámbitos donde más acusado es el uso de imágenes típicas y tipificadoras es el del colonialismo, que no en vano coincide en su expansión con la fotografía, y que ayuda en «la creación de estereotipos: cuando el indio era fotografiado como “salvaje” era confirmado como “salvaje”» (Calvo Calvo y Mañà Oller, 2006: 207).

En todos estos ámbitos, las ventajas que la fotografía proporciona para la creación y difusión de estereotipos se basan, por un lado, en su capacidad tecnológica como índice de la realidad —la fotografía como mensaje sin código—, que lleva a lo que en el próximo capítulo llamaremos el efecto realista de la fotografía; y, por otro lado, en su potencial simbólico, lo que hace que el inmenso flujo de imágenes que nos llega a través de los medios sean «aceptadas como reales ya que están instaladas en nuestro imaginario, sin plantearnos ninguna duda, quizás por la costumbre de haberlas estado viendo a lo largo de nuestras vidas. Es necesario releerlas para identificar los iconos que nos permiten reconocer iconográficamente la imagen, así determinar la veracidad de lo que vemos» (Martínez-Oña y Muñoz-Muñoz, 2015: 372).

⁶⁹ Sin tratarse de una búsqueda exhaustiva, pueden encontrarse algunos ejemplos, como «Derrame de petróleo en Ventanilla: ¿cómo puedes ayudar?» (2022, *en línea*). El ejemplo de esta imagen resulta un acierto, ya que evita los problemas éticos que las fotografías en las que se exhibe la pobreza presentan. Así, las campañas contra el abandono de mascotas continúan utilizando fotografías de perros y gatos que miran fijamente al espectador a la cara, o esos animales en una escena de abandono.

Otra de las operaciones del sistema 1 es el establecimiento de equivalencias entre dimensiones distintas –«If crimes were colors, murder would be a deeper shade of red than theft» (Kahneman, 2015 [2011]: 105)–, forma de predicción que, si bien no es eficaz, resulta aceptable para el sistema 2 cuando necesita un parámetro en la toma de decisiones. Como afirmábamos en el capítulo 1, el lenguaje se confunde con el pensamiento porque este último funciona también por procedimientos similares, y algunos de ellos poseen una naturaleza figurada, como las equivalencias.

La máquina asociativa y las ideas

Uno de los efectos del sistema 1 es la llamada máquina asociativa (*associative machine*), que sirve para describir cómo se relacionan las ideas en un flujo de evocación continua y en cascada en el cerebro, activando otras ideas y reacciones fisiológicas asociadas, y siguiendo la norma básica de la coherencia semántica: «Each element is connected, and each supports and strengthens the others. The word evokes memories, which evoke emotions, which in turn evoke facial expressions and other reactions, such as a general tensing up and an avoidance tendency» (Kahneman, 2015 [2011]: 59). Es decir, las ideas y reacciones no se producen de forma espontánea, sino a través de un vínculo semántico-causal, como ocurre, por ejemplo, cuando con frecuencia una fotografía provoca sentimientos (encarnados en reacciones fisiológicas).

Como ocurre con otros términos –*imagen* y *medio*, por ejemplo– la utilización del término *idea*, multi- y transdisciplinar, genera disgregación e imprecisión en su significado. Desde la psicología, Kahneman define idea como:

concrete or abstract, and it can be *expressed in many ways*: as a verb, as a noun, as an adjective, or as a clenched fist. Psychologists think of ideas as *nodes in a vast network*, called associative memory, in which each idea is linked to many others. There are different types of links: causes are linked to their effects (virus cold); things to their properties (lime green); things to the categories to which they belong (banana fruit) (Kahneman, 2015 [2011]: 60, la cursiva es mía, A. L. M.).

Como podemos apreciar, su primera característica es la multimediadidad y la transmedialidad, ya que, por un lado, la idea puede presentarse de forma lingüística, visual, auditiva, táctil, etcétera; y, por otro lado, puede transformarse de diferentes maneras

gracias a su vinculación, que muestra con la metáfora de los nudos en una red, y que a su vez sirve para hablar de la memoria asociativa. Las ideas, por tanto, funcionan como signos peirceanos producidos por objetos y generadores de interpretantes, cuya vinculación se debe a una asociación semántica, que puede ser de diferente naturaleza, que no implica la asociación racional o racionalizada, sino que abarca, por ejemplo, lo que Hooper-Greenhill llamaba «gut response» (Hooper-Greenhill, 2007: 4).

En el primer ejemplo, el vínculo entre la idea activada y la que se activa es una metonimia de causa y efecto; además, el resfriado es un índice peirceano del virus cuya vinculación es física y necesaria, aunque también se identifica con lo que Eco denomina diagnósticos o pronósticos –«prognosi e diagnosi»⁷⁰ (Eco, 1996 [1984]: 45)–. El segundo ejemplo, la relación de ideas entre lima y verde, es del tipo de género y su propiedad, cuya sustitución resulta de sinécdoque. El último caso, las ideas de plátano y fruta, es de género y su especie⁷¹, cuya sustitución conforma una metáfora.

Las imágenes que el sistema nervioso genera son, por definición, subjetivas, puesto que «se procesan de manera casi paralela con las respuestas *afectivas* que estas mismas imágenes producen al actuar en otras partes del cerebro» (Damásio, 2018: 128). Por su parte, Damásio distingue entre las percepciones y las ideas evocadas por las primeras –los afectos– (Damásio, 2018: 128), y define la idea de algo como «el conjunto de imágenes generalmente relacionadas con un objeto o acontecimiento», sinónimo de «su “concepto”, su significado, su semántica» (Damásio, 2018: 130), lo que remite directamente a la definición dada por Kahneman: es la unidad mental que se corresponde *funcionalmente* con el interpretante –que no tiene que coincidir con el objeto y, por ello, insistimos en que Sonesson no puede comprender adecuadamente a Peirce si no distingue objeto de interpretante–.

Según Kahneman, la evocación de ideas se da de forma múltiple, diríamos que exponencial; así, solo algunas de las activadas dejan rastro en la conciencia, mientras que de las demás no somos conscientes. Son las primeras, las activadas por su relación de coherencia, las que forman la memoria asociativa. Estas determinan, por ejemplo, los

⁷⁰ «Il rapporto fra parto e accoppiamento (segno diagnosi) risalenti dall'effetto alla causa, mentre quello tra ferita e morte (secondo prognosi) va dalla causa ai suoi possibili effetti» (Eco, 1996 [1984]: 38).

⁷¹ «La definizione che Porfirio dà del genere è del tutto male: genere è ciò a cui è subordinato a la specie. Del pari la specie è ciò che è subordinato al genere. Genere e specie sono termini relativi, un genere posto su di un nodo alto dell'albero definisce la specie sottostante, la quale diventa genere della specie sottostante, e così via» (Eco, 1996 [1984]: 92).

parámetros de lo que se considera como normalidad, puesto que los eventos evocados se interpretan conjuntamente (Kahneman, 2015 [2011]: 102).

¿Qué ocurre, sin embargo, con aquellas ideas de cuya vinculación no se es consciente? Según Kahneman, el efecto que produce una idea no activada y una idea inexistente es el mismo: «System 1 excels at constructing the best possible story that incorporates ideas currently activated, but it does not (cannot) allow for information it does not have» (Kahneman, 2015 [2011]: 94-95), lo que nos lleva a un aspecto que trataremos: la información desconocida y su denominación semiótica como antienciclopedia.

Los sesgos cognitivos

Una vez que conocemos cómo funciona la memoria asociativa, es necesario entender cuáles son los sesgos a los que se ve expuesta y cuál es el efecto que la fotografía tiene en ellos. No solamente la mente humana actúa como si no ignorase lo que efectivamente no sabe, sino que, de forma automática, une los puntos entre la información de que dispone y aventura lo que desconoce buscando la coherencia.

El sistema 1 está en el origen de lo que se denomina el efecto de *priming*, el hecho de que la exposición a un estímulo —conceptos, palabras, acciones, emociones, etcétera— da primacía a otras ideas asociadas: «For example, consider the ambiguous word fragments W__H and S__P. People who were recently asked to think of an action of which they are ashamed are more likely to complete those fragments as WASH and SOAP and less likely to see WISH and SOUP» (Kahneman, 2015 [2011]: 64).

Una de las consecuencias del efecto de *priming* es el efecto ancla (*anchoring effects*), que ocurre cuando la estimación de cierta cantidad es condicionada por un valor dado para esa cantidad (Kahneman, 2015 [2011]: 160), que puede ser aleatorio y, sin embargo, influye igualmente. De nuevo, «Anchoring results from this associative activation» (Kahneman, 2015 [2011]: 141), con independencia de la calidad y cantidad de información. Aunque Kahneman habla de cantidades numéricas, la información que influye en la estimación de nueva información puede ser de otro tipo, como visual. Kahneman explica un experimento en el que se comprobó que, cuando el personal de una oficina podía pagar lo que considerase apropiado por el café o té que se servían, la contribución aumentaba la semana en que había un póster con la fotografía de unos ojos mirando directamente y disminuía cuando la fotografía era de flores: «a purely symbolic reminder of being watched prodded people into improved behavior» (Kahneman, 2015 [2011]: 66).

No es posible justificar el resultado del experimento arguyendo que los usuarios creían estar delante de personas reales que efectivamente los miraban y, por tanto, cohibían y condicionaban –como en los experimentos con tribus aisladas–. Al probarse que la respuesta a la imagen es en gran medida *similar* –aunque el condicionamiento sea menor– a la respuesta hacia el referente real, esto es, la persona, se subraya que el iconismo se da al nivel de la terceridad cuando dos representámenes producen interpretantes similares. Además, se vuelve a negar la distinción entre semiótica de la comunicación y semiótica de la significación, es decir, entre los signos artificiales y los signos naturales. La relevancia está en que, de un tipo o de otro, ambos producen interpretantes en la máquina asociativa de Kahneman.

Este efecto ancla es un tipo de efecto marco (*framing effects*), que define como «the unjustified influences of formulation on beliefs and preferences» (Kahneman, 2015 [2011]: 402). No es casual que el término sea el mismo que utiliza Bal (2002) para sustituir el de contexto –enmarcado o *framing*–. Como vimos en relación con el museo y con la creación de exposiciones sobre las que Bal reflexiona, la información dada nunca es neutra sino interpretada, *adulterada*, y condiciona por ello la forma en que se decodifican los objetos u obras adyacentes; si bien el texto escrito parece ser el signo que de forma más evidente modifica la interpretación de imágenes y objetos, la disposición de estas también influye en cómo se las entiende, esto es, en los interpretantes que generan. Incidiendo en esta idea, Bal pone el foco en la acción interpretativa del emisor como ser creador de la cultura –el contexto es elaborado y en esa acción conforma cierta imagen de la realidad–; por su parte y desde la psicología, Kahneman (2015) parece señalar la interpretación condicionada que el receptor hace de los signos, es decir, su predisposición neurológica a ella. El aporte de la psicología es relevante porque señala la inclinación de los receptores a buscar parámetros interpretativos por defecto, incluso si estos no son certeros o adecuados, y que, por lo tanto, estos han de hacer un esfuerzo de autoconocimiento de sus sesgos para evitarlos; en definitiva, conocer su propio diseño desde el punto de vista ecológico para no culpar solamente el aprovechamiento que el entorno cultural hace de este.

Retomando de forma inversa la relación entre lenguaje y fotografías que Barthes (1964) denominaba precisamente de ancla, las fotografías en los fototextos también tienen una función de anclaje, que se basa en gran medida en su consideración de copias de la realidad y que produce un efecto marco de veracidad. Es decir, no solamente toda ilustración en sentido amplio –en un libro, en un cartel, etcétera– se presenta como una

información que condiciona la interpretación del resto del texto, sino que en el caso de la fotografía entran en juego signos que no son ni icónicos ni plásticos, sino contextuales: la fe que se tiene en su relación con la realidad.

Otro de los sesgos que explica Kahneman y que interesa en nuestro acercamiento a la fotografía es el sesgo de disponibilidad (*disposition effect*), según el cual la frecuencia de un acontecimiento se considera a partir de la cantidad de casos de ese acontecimiento que la mente es capaz de evocar (Kahneman, 2015 [2011]: 381). Este sesgo induce fácilmente a error, ya que la totalidad de un hecho se mide según la experiencia o conocimiento que se tiene de este, pero aprovecha entornos de menor disponibilidad de información, como los entornos ancestrales, y por ello lo consideramos en relación con la exposición creciente a representaciones de determinados acontecimientos en el ámbito de la posfotografía, que en ocasiones no aumentan lineal sino exponencialmente.

Una función lineal se expresa como $\langle y = mx + c \rangle$ y en la gráfica adopta la forma de una línea recta (Steiner, 2015: 32). Un crecimiento puede ser lineal si crece doblando la cantidad dada; sin embargo, ni la temperatura debido al cambio climático ni el número de fotografías digitales crece de forma lineal; hablamos para ello de crecimiento exponencial. Una función exponencial tiene la forma de $\langle f(x) = a^x \rangle$ (Steiner, 2015: 32), y se caracteriza por que el valor es mayor cuanto más crece el exponente (x), como ocurre en el valor compuesto, que es una forma de función exponencial⁷².

Con el cambio climático, cuantos más grados se incremente la temperatura, mayor será la cantidad que pueda continuar aumentando; por ello, se llama la atención sobre la importancia de no dejar que aumente más de 1.5 °C, en lugar de los 2.7 °C hacia los que vamos abocados para finales de este siglo. Las consecuencias también son exponenciales, como lo explica Arnell: «the impacts at 3 °C warming would be more than twice those at

⁷² Un ejemplo de crecimiento exponencial se ejemplifica con el problema del tablero y los granos de trigo, que dice así: «Let one grain of wheat be placed on the first square of a chessboard, two on the second, four on the third, eight on the fourth, etc. How many grains total are placed on an 8×8 chessboard?» (Weisstein, *en línea*). También se ha popularizado como narración: «Me daréis un grano de trigo para la primera casilla del tablero; dos para la segunda; cuatro para la tercera; ocho para la cuarta; y así, doblando sucesivamente hasta la sexagésima y última casilla del tablero. Os ruego, ¡oh rey!, de acuerdo con vuestra magnánima oferta, que autoricéis el pago en granos de trigo tal como he indicado... [...]

—¿Con cuántos granos de trigo voy a poder al fin corresponder a la promesa que hice al joven Sessa?

—¡Rey magnánimo!, declaró el más sabio de los matemáticos. Calculamos el número de granos de trigo y obtuvimos un número cuya magnitud es inconcebible para la imaginación humana. Calculamos en seguida con el mayor rigor cuántas ceiras correspondían a ese número total de granos y llegamos a la siguiente conclusión: el trigo que habrá que darle a Lahur Sessa equivale a una montaña que teniendo por base la ciudad de Taligana se alce cien veces más alta que el Himalaya. Sembrados todos los campos de la India, no darían en dos mil siglos la cantidad de trigo que según vuestra promesa corresponde en derecho al joven Sessa» (Malba, 1987: 88-89).

1.5 °C. This is because we already have an increase of around 1 °C above pre-industrial levels, so impacts at 3 °C would be four times as great as at 1.5 °C (an increase from now of 2 °C compared with 0.5 °C)» (Arnell, 2021)⁷³.

Este resulta un buen ejemplo para comprender la velocidad a la que las fotografías se multiplican en la era digital, puesto que tampoco sigue una pauta lineal, sino más bien exponencial, lo que se comprende dentro de la posfotografía y de la producción y circulación masiva de datos en la actualidad: «Cada día se generan 2,5 trillones de bytes, y solo en 2009 se produjeron tantos datos como en toda la historia de la humanidad hasta ese punto» (*Big Bang Data, en línea*). El caso de las fotografías puede ilustrarse con la instalación del artista Erik Kessels *24hrs in photos*, compuesta por 350 000 imágenes impresas, cantidad que responde al número de fotografías subidas a Flickr en veinticuatro horas: «the feeling of drowning in representations of other peoples' experiences is visualized» (*24hrs in photos, en línea*)⁷⁴. Como indica Fontcuberta, solo necesitamos unas horas para ver las imágenes que vieron nuestros bisabuelos (Fontcuberta, 2019: 30).



Ilustración 9. Fotografía de la instalación *24hrs in photos*, de Erik Kessels, tomada de su sitio web <https://www.erik-kessels.com/24hrs-in-photos>.

Un crecimiento exponencial es mucho más dramático y más difícil de asumir por un organismo que ha coevolucionado con determinadas condiciones, tanto en el caso del

⁷³ En Inglaterra, por ejemplo, mientras que la probabilidad de una ola de calor aumenta un 65 % con 1.5 °C, la cifra es del 90 % con 3 °C (Arnell, 2021).

⁷⁴ La masa de fotografías apiladas es una estrategia que ha utilizado Alfredo Jaar en su instalación *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), con el objetivo de denunciar el genocidio de los tutsis acaecido en Ruanda en 1994. Para llamar la atención sobre la indiferencia hacia esta masacre, Jaar empleó solo una fotografía, la de los ojos de la joven Gutete Emerita, que había sido testigo del genocidio, y apiló sobre una mesa un millón de copias como si fuesen los cadáveres. El espectador, por tanto, solo puede ver los ojos que fueron testigos de la masacre. En este caso, el elevado número de fotografías cobra un significado preciso y supone su rehumanización (ver el sitio web de Alfredo Jaar: <https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-stack/>).

aumento de las temperaturas como de las imágenes. Así, nuestro sesgo de disponibilidad no es tanto un defecto como una adaptación a determinado ambiente, que debe ser reubicado en la actual era de la posfotografía. De esta forma conjugamos el estudio de la fotografía como medio *cultural* con su comprensión desde el punto de vista *evolutivo*: cómo las condiciones en que esta se desarrolla son asimiladas por nuestras capacidades y cuál es el resultado de tal interacción.

Es usual que acudan a la mente con más facilidad imágenes de eventos raros pero muy fotografiados, como los atentados terroristas⁷⁵ —por ejemplo, los atentados ocurridos el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York—, porque la exposición a sus imágenes es muy elevada y ya forma parte del imaginario colectivo. Esto afecta a la manera en que se estima la posibilidad de que ocurran. Si bien los eventos improbables son sobreestimados de forma importante, los eventos muy improbables pueden ser también sobreestimados o ignorados (Kahneman, 2015 [2011]: 348). Esta sobrestimación se basa en cómo el sistema 1 considera los juicios de probabilidad a partir de la disponibilidad de ideas familiares, en que juegan un papel importante «[e]motion and vividness» (Kahneman, 2015 [2011]: 357) que, en parte, son producidas por las fotografías en nuestra sociedad. Solamente cuando el sistema 2 se involucra, la atención al contenido sustituye la facilidad de los ejemplos (Kahneman, 2015 [2011]: 150).

Pero no solo hay que tener en cuenta el creciente número de imágenes, sino cuáles son los parámetros de circulación y de visibilidad. Al explicar un experimento sobre el sesgo de disponibilidad en que había que estimar la causa más frecuente de muertes, Kahneman indica que esta estimación se ve profundamente influida por su tratamiento en los medios de comunicación, que tiende al sensacionalismo —«novelty and poignancy» (Kahneman, 2015 [2011]: 154)—, porque buscan lo que más interesa al público. El resultado es el siguiente:

Unusual events (such as botulism) attract disproportionate attention and are consequently perceived as less unusual than they really are. *The world in our heads is not a precise replica of reality*; our expectations about the frequency of events are distorted by the prevalence and emotional intensity of the messages to which we are exposed (Kahneman, 2015 [2011]: 154, la cursiva es mía, A. L. M.).

⁷⁵ La probabilidad de ser víctima de un ataque terrorista en Europa es mínima: «En España la probabilidad anual de morir en un atentado es de una entre 2,8 millones [...] El terrorismo es culpable de una de cada 24.000 muertes. La diabetes, por ejemplo, causa 600 veces más muertos» (Llaneras, 2017: *en línea*).

Como indicaba Damásio, percibimos el mundo más ordenado de lo que es, y, ciertamente, el mundo fotografiado tampoco es una réplica precisa de la realidad, no solo por su naturaleza semiótica –las fotografías son interpretantes– sino porque su frecuencia e importancia no es la real. Sin embargo, a pesar de nuestra insistencia en las fotografías, no es un problema que se reduzca a este tipo de representaciones –lo que las podría diferenciar es lo que, en el siguiente capítulo, llamaremos la ideología realista de la fotografía–. Así, escribe Harari las siguientes palabras:

If you watch the National Geographic channel, go to a Disney film or read a book of fairy tales, you might easily get the impression that planet Earth is populated mainly by lions, wolves and tigers who are an equal match for us humans [...] But in reality, they are no longer there. Our televisions, books, fantasies and nightmares are still full of them, but the Simbas, Shere Khans and Big Bad Wolves of our planet are disappearing. The world is populated mainly by humans and their domesticated animals (Harari, 2016: 83).

En definitiva, estos sesgos, lejos de ser meros defectos, están en consonancia con la coherencia de la máquina asociativa que ha resultado de nuestra evolución. La cascada de disponibilidad («availability cascade») (Kahneman, 2015 [2011]: 158) contempla una heurística donde esa disponibilidad no se basa en la frecuencia real sino en «the fluency (and emotional charge) with which that idea comes to mind» (Kahneman, 2015 [2011]: 158), nicho en que las fotografías son especialmente eficaces.

La facilidad cognitiva

El sistema 1 lleva a cabo automática y continuamente cálculos para determinar si el sistema 2 debe activarse, y una de esas señales es la *facilidad cognitiva* («cognitive ease»), que Kahneman describe como un indicador que oscila entre los polos de facilidad y tensión, de forma que, cuando se aproxima a la facilidad, indica una ausencia de riesgos y problemas para los que no sería necesaria la intervención ni el esfuerzo del sistema 2. Si, por el contrario, se percibe alguna dificultad, se experimenta la tensión cognitiva («cognitive strain»), «affected by both the current level of effort and the presence of unmet demands» (Kahneman, 2015 [2011]: 68).

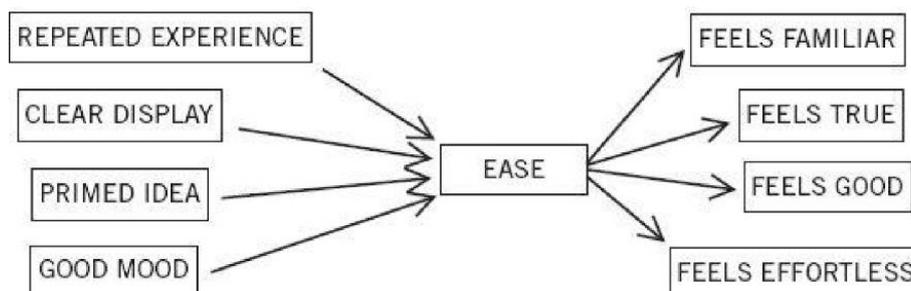


Ilustración 10. Esquema extraído de Kahneman (2015 [2011]: 69) sobre cómo funciona la facilidad cognitiva

Kahneman enumera varias causas y consecuencias de la facilidad cognitiva, entre las que están la repetición, la claridad, la centralidad de una idea y el buen humor que pueden acompañar un mensaje. Como consecuencia, la idea expuesta resulta familiar, parece verdad, parece buena y resulta fácil.

Si bien la familiaridad de un mensaje da la impresión de que este es un hecho pasado o producto de una experiencia anterior, en realidad «you will see it more clearly» debido a las características que produce la facilidad (Kahneman, 2015 [2011]: 70), y que tiene consecuencias en la memoria y en la creatividad. Así, durante el TAR (test de asociación remota), al presentar varias palabras juntas a los individuos, se demuestra que a mayor facilidad cognitiva (por el tipo de letra o por ser más familiares las palabras), se produce una mayor probabilidad de asociar palabras semánticamente.

En el capítulo anterior atendimos a la realidad semiótica de las ilusiones visuales como aquellos estímulos que generan interpretantes similares a la realidad que creemos estar percibiendo. Kahneman indica que las ilusiones de verdad –en su primera acepción de «Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos» (DLE *s. v.* ilusión)– no son solo visuales, sino que ocurren también, por ejemplo, en la memoria, producidas «if a judgment is based on an impression of cognitive ease or strain» (Kahneman, 2015 [2011]: 71).

La segunda consecuencia de la facilidad cognitiva es que parece verdad («feels true»). Esto significa que, aunque el mensaje no sea verdadero, su apariencia da la sensación de serlo, es *verosímil*: «Que tiene apariencia de verdadero», en su primera acepción (DLE *s. v.* verosímil). La de verosimilitud es, de hecho, la relación que se da a nivel semiótico en la terceridad de Peirce, cuando se instaura un hábito –lo que *parece* verdadero por costumbre– que actúa, independientemente pero con consecuencias, respecto a la segundidad –lo que *es* por necesidad–. Por ello, indicábamos la distinción que Eco hace entre prueba científica y prueba semiótica, en tanto que la segunda solo necesita ser

verosímil, incluso si coincide con la primera. Así, la máquina asociativa, bajo condiciones de facilidad cognitiva, es susceptible de producir creencias sesgadas. Como indica Kahneman, «A reliable way to make people believe in falsehoods is frequent repetition, because familiarity is not easily distinguished from truth» (Kahneman, 2015 [2011]: 71)⁷⁶.

Por tanto, para acrecentar la ilusión de verdad es necesario aumentar la facilidad cognitiva y así evitar que el sistema 2 entre en acción. En este punto es posible preguntarse si el mayor grado de iconismo de la fotografía es un indicador de facilidad cognitiva y, en consecuencia, de apariencia de verdad; es decir, si la mayor facilidad cognitiva que genera una fotografía es su principal diferencia con una imagen pictórica (no con aquellas hiperrealistas). Esta hipótesis se basa tanto en la efectiva equivalencia de los estímulos de algunas fotografías con los de los objetos reales –que hemos estudiado a nivel de la percepción– como en la conciencia de esa equivalencia puesto que, como indicaba Eco (2016) [1975], el iconismo no solo se conforma por lo que vemos sino también por lo que sabemos.

Otro sesgo de la mente producido por la forma de actuar del sistema 1 es la heurística del afecto, en el que la relación emocional con el mundo determina la creencia sobre este. Esta heurística funciona como un tipo de sustitución en que «the answer to an easy question (How do I feel about it?) serves as an answer to a much harder question (What do I think about it?)» (Kahneman, 2015 [2011]: 155). En esta actitud entran en juego las emociones que suscita el sistema 1, de las que el sistema 2 es un apologista («apologist») en lugar de un crítico, ya que tiende a aprobar las decisiones de aquel. El criterio para

⁷⁶ Sin utilizar términos semióticos, Taleb da un ejemplo de esta diferencia. Explica que, puesto que los seres humanos somos omnívoros y la privación temporal de ciertos nutrientes es un estresor beneficioso, lo que podemos sintetizar con el término de variabilidad, las pautas alimenticias de la religión ortodoxa juegan un papel importante en los beneficios de la dieta griega. Alguien interpretaría semióticamente, cayendo en error, que la longevidad de los cretenses se debe a los alimentos que ingieren –lo que es verosímil– y por ello los copiarían: «but the second-order effect (the variations in intake) could be dominant, something that went unnoticed by mechanistic researchers. Indeed, it took a while to notice the following: the Greek Orthodox church has, depending on the severity of the local culture, almost two hundred days of fasting per year; and these are harrowing fasts» (Taleb, 2012: 453). La eficacia de los ayunos y de la privación de ciertos alimentos temporalmente es un hecho que se demuestra por la ciencia, y que tiene consecuencias en su implementación, pero es independiente de la verdad semiótica, es decir, de la interpretación que hacen los creyentes de que verosímilmente es necesario seguir las prescripciones alimentarias de la religión simplemente por fe. Por tanto, a nivel de la segundidad, de su choque con el mundo real, es posible que haya más personas que ayunen o se priven de carne algunos días por costumbre religiosa que por prescripción médica, por lo que los primeros habrán adquirido, sin saberlo, un hábito para vivir más. La eficacia de este hábito cultural (terceridad) para con la biología y ecología del ser humano (segundidad) hace que su seguimiento sea tan antiguo y que probablemente continúe existiendo aún más años, siguiendo lo que llama el efecto Lindy. En definitiva, la verdad de la terceridad nace de su coincidencia con la segundidad, cuando las consecuencias del hábito no contradicen el mundo real. Por ello, un signo puede ser verdadero porque su *hábito verosímil* permite a quien lo adopta continuar sobreviviendo en el mundo.

aceptar nueva información es la compatibilidad con la imagen del mundo que se posee (*Umwelt*), no el resultado de su examen.

Qué es la memoria

Memoria y razonamiento

La memoria es un procesamiento –de adquisición, retención y recuperación– de diferentes tipos de información, que permite beneficiarse de la experiencia para resolver problemas a partir del reconocimiento de personas, la predicción de acontecimientos, el retorno a lugares, o la consideración de consecuencias (Sherry y Schacter, 1987: 439). En los organismos unicelulares, y también en los más complejos, es un procesamiento químico, con la función de «ayudar a reconocer a otros organismos vivos o situaciones concretas para determinar si es preciso acercarse a ellos o evitarlos» (Damásio, 2018: 135).

Schacter define la memoria como una capacidad (*capability*) biológica adaptada por la selección natural, cuya eficacia se basa en permitir a los seres que la poseen poder sobrevivir (Schacter, 1996: 15) por su utilidad en el procesamiento de imágenes; sin embargo, matiza: «Adopting an evolutionary perspective need not imply that memory must be perfect or optimal» (Schacter, 1996: 352), como ya vimos respecto a la heurística cognitiva y, en los apartados previos, en relación con los sesgos.

El lugar de la información relevante está en la memoria, donde puede ser activada y ayudar en la creación de patrones. Como «an interconnected entity» (Halkola: 2009: 29), es descrita por Kahneman en tanto que máquina asociativa en que ideas e imágenes se activan por vínculos semántico-causales, de forma que precisa de encontrar claves para recordar eventos de nuestra vida, ante la imposibilidad de poder recordarlos todos. En ella se halla la identidad que desarrollamos como individuos.

Primero aparecieron las imágenes cognitivas, y su aumento dio paso a los sentimientos y la conciencia, que precisa de la «experiencia integrada» y de «la subjetividad» (Damásio, 2018: 202), cuyo efecto es el reconocimiento automático de las imágenes que habitan en la mente como propias (Damásio, 2018: 208), es decir, la integración de las imágenes y los sentimientos que las acompañan en una perspectiva (Damásio, 2018: 209). Esta integración, y no una mera colección, es necesaria para la creación de culturas (Damásio, 2018: 222), lo que logran en un molde narrativo en la subjetividad.

En la conciencia dominan las imágenes sensoriales, pero también hay imágenes del mundo interior, y símbolos de diversa naturaleza, entre los que se encuentra lo que Damásio llama «una pista verbal» a la que se traducen numerosos símbolos, y que «es corresponsable del carácter narrativo de la mente humana» (Damásio, 2018: 205). Desde nuestra conciencia, la subjetividad nos narra historias a nosotros mismos de forma incesante, que resultan de la interacción con el mundo que nos circunda, el mundo de la memoria y el mundo interior.

El razonamiento es «una interacción entre lo que muestran las imágenes actuales como *ahora* y lo que las imágenes rememoradas muestran como *antes*» (Damásio, 2018: 139), porque la presencia del pasado es lo que permite la anticipación de consecuencias (Damásio, 2018: 139), esto es, la creación de hábitos semióticos. Esta es la base de considerar la experiencia «un proceso natural de evaluación de la vida en función *de sus expectativas*» (Damásio, 2018: 152, la cursiva es mía, A. L. M.), es decir, que la valencia que se deriva de la sensación no tiene un valor absoluto.

Para Kahneman (2015), es una falacia la consideración de las decisiones solo racionalmente, y Damásio insiste en que el razonamiento no opera dissociado de la emoción: la toma de decisiones y la experimentación de estas se dan en la misma zona cerebral. Las emociones son capaces de activar la amígdala, con el objetivo de registrar tal experiencia detalladamente y de forma duradera en el hipocampo (Damásio, 2018: 30).

Mientras que los sentimientos homeostáticos proveen a la mente del estado de la homeostasis directamente, entre el mundo exterior y el cuerpo actúa el cerebro como «intermediario permeable» (Damásio, 2018: 154). Pero el estímulo del mundo exterior puede ser real o evocado a través de la memoria, es decir, las respuestas emotivas tienen su origen en las imágenes que provienen de la percepción real o en las imágenes recordada porque «el mecanismo es el mismo» (Damásio, 2018: 160). A nivel perceptivo y de las respuestas emotivas, no hay diferencia entre la percepción de objetos reales, recordados o representados; es decir, no podemos discriminar la percepción de un referente, el recuerdo de este (imagen cognitiva) y su representación (*picture*).

Sin embargo, el proceso de rememoración puede cambiar la consideración de lo que se recuerda: «el material es reclasificado y reevaluado», proceso en que los recuerdos se ven de forma más positiva y «las imágenes visuales y auditivas destacan más» (Damásio, 2018: 198). La rememoración produce sentimientos que no forman parte de lo recordado, sino que «son el resultado de las fuertes respuestas emotivas que las

rememoraciones engendran» (Damásio, 2018: 199), es decir, que se recrean para completar lo recordado.

Damásio reflexiona sobre por qué los recuerdos agradables ganan intensidad con el tiempo y considera que la razón es el lugar que se les da desde el momento actual (Damásio, 2018: 199), precisamente porque de nuestros recuerdos depende «la anticipación del futuro» y nuestra relación con la cultura (Damásio, 2018: 200). Parece que la memoria tiene como objetivo la preservación del pasado, pero su funcionalidad está orientada hacia el futuro –hacia la terceridad, el hábito–, hacia la toma de decisiones y la imaginación de hechos ulteriores. Es cuando queda anclada en el pasado que la memoria pierde su función y se vuelve patológica.

Memoria, narración y tiempo

Al contrario de lo que ocurre con las imágenes pictóricas, Damásio da a las experiencias mentales una dimensión temporal como «procesos continuos a lo largo del tiempo, narraciones de varios microacontecimientos que se producen en el propio cuerpo y en el cerebro» (Damásio, 2018: 172). Estas sirven para crear relatos o narraciones (*narratives*), que define como «secuencias significativas» (Damásio, 2018: 133), en las que el intercambio de imágenes «más predecible[s]» por otras genera metáforas (Damásio, 2018: 134), concepto que abordaremos en un epígrafe posterior.

La distinción que se da entre historia y discurso es subrayada a nivel neurológico, ya que se da una retroalimentación entre los significados de los acontecimientos de la narración y los derivados de la estructura de esa misma narración (Damásio, 2018: 139): la manera en que se introducen los acontecimientos genera interpretaciones diferentes, e igual que no hay imágenes neurológicas objetivas, no hay narraciones neutras.

En su investigación sobre la felicidad, Kahneman ahonda en la falta de correspondencia entre el evento y el recuerdo, y resume el funcionamiento de la memoria con dos principios: el olvido de la duración y la regla del pico final («Duration neglect and the peak-end rule»), puesto que descubre una disonancia en los individuos entre el tiempo en que experimentan una sensación y el recuerdo que tienen de esa experiencia posteriormente. Entre la experiencia en vivo y los recuerdos rememorados, el criterio para tomar decisiones lo imponen los segundos, que, sin embargo, «can be false» (Kahneman, 2015 [2011]: 456).

Para convertirse en recuerdos, las imágenes se trasladan a un «código neural» que permite reconstruirlas al ser evocadas, en un proceso denominado «retroactivación», cuyo resultado es una *aproximación* del evento recordado (Damásio, 2018: 136-137). Como ocurría en la transformación dentro de los modos de producción sígnica de Eco (2016) [1975] –uno de cuyos casos era la fotografía–, la memoria *selecciona*, puesto que en ella no hay una impresión directa más que de algunas características. Así funcionan los recuerdos, que recogen los momentos más intensos, pero no la duración total, lo que tiene razones evolutivas⁷⁷.

En términos narratológicos, los dos yoes –el que experimenta y el que recuerda– se corresponden con el narrador homodiegético dentro del análisis de la voz⁷⁸. La voz, además, lleva aparejado un tiempo desde el que se narra y que mayoritariamente es posterior a los acontecimientos que se cuentan: se trata de la «narración ulterior», en la que se utilizan tiempos en pasado sin concretar la distancia temporal entre el acontecimiento y el momento de la narración (Genette, 1989: 277). Al contrario de lo que ocurre en muchas narraciones literarias, en la que incesantemente compone nuestra subjetividad, es el yo que recuerda –el narrador ulterior– y no el yo que experimenta –el narrador simultáneo– quien compone la historia, en previsión de su utilidad futura:

Duration neglect is normal in a story, and the ending often defines its character. The same core features appear in the rules of narratives and in the memories of colonoscopies, vacations, and films. This is how the remembering self works: it composes stories and keeps them for future reference (Kahneman, 2015 [2011]: 428).

Si bien las narraciones imitan la dimensión temporal de la vida, su conformación pasa por el filtro del recuerdo, la abstracción y la reconstrucción.

⁷⁷ Escribe Kahneman lo siguiente: «our memory, a function of System 1, has evolved to represent the most intense moment of an episode of pain or pleasure (the peak) and the feelings when the episode was at its end. A memory that neglects duration will not serve our preference for long pleasure and short pains» (Kahneman, 2015 [2011]: 426).

⁷⁸ La voz identifica quién dice o narra el relato dentro de este. Como señalaba Genette (1989: 298-299), el narrador necesariamente habla en primera persona, por lo que la distinción que puede hacerse es si se identifica con un personaje, y por tanto está presente en la historia –narrador homodiegético–, o «está ausente de la historia que cuenta» –narrador heterodiegético–; todas las personas, al contar su vida, se identifican con el primer tipo y, más concretamente, con la autodiégesis que ocurre cuando el narrador también es el protagonista (Genette, 1989: 299).

Memoria y trauma

El de trauma es uno de los conceptos que Bal (2002) describe como víctima de la propagación, contaminado en el uso del día a día. Si bien nace para referirse a situaciones que amenazan la vida y cuya vivencia no puede ser adecuadamente integrada como experiencia, en el lenguaje común se utiliza en el sentido de *triste* (Bal, 2002: 33).

A finales del siglo XIX en el Hôpital de la Salpêtrière de París, Jean-Martin Charcot (sobre Charcot cfr. el libro de Didi-Huberman *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*) determinó por primera vez que los pacientes histéricos tenían su origen en acontecimientos traumáticos, cuya experiencia no podía ser integrada en la memoria narrativa y pasaba a manifestarse con estados emocionales intensos, impulsividad, dolor corporal, etcétera. Así, esta disociación también resultaba problemática en la vivencia de nuevas experiencias, por lo que podía llegar a incapacitar al paciente. Estas conclusiones fueron claves para el pensamiento de Sigmund Freud, quien estuvo en ese mismo hospital, y propuso que, como forma de terapia, el lenguaje puede sustituir a la acción para tratar la represión que impide al paciente, con los recuerdos como parte del pasado, y que no vuelvan compulsivamente. Sin embargo, apenas se presta atención al trauma hasta la Segunda Guerra Mundial con la obra de Abram Kardiner *The Traumatic Neuroses of War* (1941), quien calificó el síndrome de fisionerurosis y consideraba, como sus predecesores, que el paciente no se relacionaba con los acontecimientos pasados como si realmente fueran pretéritos. Posteriormente, el trauma fue redescubierto en la guerra de Vietnam y con el movimiento de mujeres (Van der Kolk, 2000).

Cuando se pierde capacidad en el hipocampo, se presentan problemas para la generación de memoria a largo plazo y se pierde «el acceso al conocimiento contextual y episódico» que se adquiere por la «experiencia personal» (Damásio, 2018: 137). El estrés, que es central en la vivencia del trauma, dificulta la memoria y la neurogénesis (Damásio: 2018: 138). Estas situaciones suponen una amenaza para los sujetos y, en consecuencia, activan la amígdala –encargada de transformar los estímulos sensoriales en señales emocionales y hormonales– con cambios corporales que les permitan sobrevivir; sin embargo, los cambios hormonales pueden afectar al hipocampo y por tanto a cómo se generan los recuerdos. De hecho, la estimulación excesiva del sistema nervioso central puede producir cambios permanentes, que pueden percibirse a nivel fisiológico, como un menor tamaño del hipocampo.

En consecuencia, el hipocampo no puede llevar a cabo su función integradora y los estímulos quedan aislados. Por ello, la clave de la experiencia traumática es la disociación, la incapacidad de comprender la experiencia (Van der Kolk, 2000: 13), que la persona no puede integrar en su vida y, por tanto, en el lugar que le correspondería, que es la memoria semántica (Van der Kolk, 2000: 16). En palabras de Halkola:

It is characteristic of a difficult traumatic memory to remain in memory for a long time, to remain unchanged, and to be susceptible to uncontrollable sensory (for example visual) recollection. The extremes of remembering a trauma may change from detailed recalling of sense perceptions to the diversity and fragmentation of memories or even to a total forgetting of the event (Halkola, 2009: 30).

Las experiencias traumáticas llevan a lo que en términos médicos se denomina desorden de estrés postraumático (*post-traumatic stress disorder*) y se vinculan con situaciones como la participación en combates de guerras y vivencia de muertes (mayoritarias en hombres) o de abusos sexuales (que prevalecen en mujeres) (Van der Kolk, 2000: 8). Ante estas situaciones, la víctima puede actuar o abstraerse, siendo este último comportamiento más común en personas que desarrollan el desorden (Van der Kolk, 2000: 8).

Así, al padecer este síndrome, la percepción se ve alterada y la memoria domina sobre la conciencia de la víctima (Van der Kolk, 2000: 7), pero, frente a la duración limitada de la experiencia traumática, los síntomas del síndrome no tienen un fin determinado (Van der Kolk, 2000: 9). Las víctimas de este síndrome reviven continuamente los recuerdos de la experiencia traumática —que son fragmentarios, de forma sensorialmente intensa— con espontaneidad o bien por algún tipo de estímulo tanto real como simbólico. Como contrapartida a los recuerdos intrusivos, la víctima evita la rememoración del trauma, lo que se vincula con cierta incapacidad para experimentar emociones positivas. Suelen presentar, además, un estado de sobreexcitación, que incluye hipervigilancia, respuestas exageradas y problemas de memoria (Van der Kolk, 2000: 9).

Por otra parte, los recuerdos traumáticos carecen de muchos elementos narrativos: «the trauma is relived as isolated sensory, emotional, and motoric imprints of the trauma, without a storyline» (Van der Kolk, 2000: 16). Quienes padecen el síndrome suelen tener dificultades para verbalizar su experiencia, ya que la sobreexcitación les impide

comunicar lo vivido, lo que podría deberse en parte a que el área de Broca⁷⁹ sufre una disfunción. Esta discapacidad contrasta con la viveza de la experiencia cuando se activa su recuerdo en la memoria (Van der Kolk, 2000: 18).

Como el resto de las capacidades mentales, una memoria disfuncional no se reduce a un problema psicológico —es decir, algo que queda en la parcela de la mente—, sino que tiene consecuencias prácticas, especialmente en aquello en que la memoria es eficaz: en las interacciones sociales complejas y en la toma de decisiones futuras.

CULTURA, MEMORIA Y ESTÉTICA

Qué es la cultura

Una vez que hemos enmarcado literatura y fotografía y hemos postulado una naturaleza sistémica de la cultura —con los términos de polisistema, campo y semiosfera—, se precisa explicar sus bases biológicas, en correlato con la postulación de la falsa dicotomía entre naturaleza y cultura, encarnada además en los signos supuestamente icónicos y arbitrarios. En palabras de Cosmides y Tooby, «The social and cultural are not alternatives to the biological. They are aspects of evolved human biology and, hence, they are the kinds of things to which evolutionary analysis can properly be applied» (Cosmides y Tooby, 1995: 86); y postulan, en consecuencia, un monismo que acabe con el dualismo imperante en el modelo estándar (Cosmides y Tooby, 1995: 49).

En parte, esta separación se debe a la ignorancia del papel de la evolución en el entendimiento de la cultura. Según el modelo estándar, la cultura se explica a sí misma y la mente humana no tiene un papel activo en su constitución; por el contrario, se caracteriza como una *tábula rasa*, un contenedor vacío. Siguiendo con la metáfora que compara la mente con un ordenador, este carecería de programas (un *hardware* sin *software*), de forma que «all significant aspects of adult mental organization are supplied culturally» (Cosmides y Tooby, 1995: 29). En este caso y siendo la unidad de estudio la del grupo unido por una cultura que tiene continuidad a lo largo de las generaciones, el método

⁷⁹ Es necesario señalar que la existencia del área de Broca y de otras zonas como partes delimitadas en el cerebro es puesta en duda en la actualidad por algunos neurocientíficos. Esta concepción es llamada localismo por Jesús Martín-Fernández, quien la explica como la idea de que todos los cerebros presentan una estructura en 3D fija para todas las personas. Por el contrario, afirma que el cerebro presenta una estructura de redes más compleja (Martín-Fernández, 2023: *en línea*).

adecuado sería documentar la variabilidad de los grupos humanos y sus particularidades, como se hace en antropología, mientras que la psicología se encargaría de estudiar los procesos de aprendizaje, es decir, cómo la mente adquiere los contenidos sociales y culturales, esto es, las leyes generales de procesamiento cognitivo (Cosmides y Tooby, 1995: 29). Haciendo hincapié en la maleabilidad humana (Cosmides y Tooby, 1995: 1995: 35), se deduce que el individuo es un contenedor pasivo que adquiere el contenido de la cultura a través de los procesos de socialización⁸⁰.

El problema del modelo estándar es que se basa en concepciones erróneas de la naturaleza humana, que no contempla que haya mecanismos psicológicos para procesar información que se manifiesten con posterioridad al nacimiento, «Just as teeth or breasts are absent at birth, and yet appear through maturation» (Cosmides y Tooby, 1993: 33). Siguiendo la distinción que se hace en genética entre genotipos y fenotipos, la psicología evolutiva extrapola a las ciencias sociales la distinción entre lo evolucionado («evolved») y lo manifiesto («manifest»)(Cosmides y Tooby, 1995: 45). Así, en el caso de la competencia lingüística, esta sería una evolución que podría no manifestarse dependiendo del ambiente.

Frente a la perspectiva cultural, la línea evolutiva puede resultar demasiado radical al situarse en el extremo contrario y explicar todos los fenómenos como resultado de la evolución biológica. Sin embargo, en las ciencias sociales y humanidades resulta necesaria como un golpe de efecto para situarnos, inmediatamente después, en posturas intermedias entre el modelo cultural y el biológico. No se trata de explicar los fenómenos culturales únicamente por la evolución, sino de encontrar vínculos entre la vida biológica primitiva y la vida actual para que esta última adquiera mayor sentido.

Así, Damásio transita entre ambas cuando propone que los sentimientos son las respuestas que guían las creaciones culturales y vincula el desarrollo cultural al concepto de homeostasis, que se define como «la capacidad, presente en todos los organismos vivos, de mantener de manera continua y automática sus procesos funcionales, químicos y fisiológicos generales dentro de unos parámetros compatibles con la supervivencia»

⁸⁰ Una de las razones por las que el modelo estándar ha tenido más fortuna es que ha dado explicación a la diversidad de comportamientos entre las poblaciones humanas que no explica el estudio genético (Cosmides y Tooby, 1995: 25). Según este, dada la gran variación entre los adultos (que no se corresponde con la homogeneidad de los niños) la mente humana no puede estar en el origen de toda la diversidad social, histórica, etcétera; el origen debe ser externo. En definitiva, la organización mental está determinada por la sociedad en cuya cultura el individuo se desarrolla.

(Damásio, 2018: 72). Es decir, es un estado para el que no se precisa conciencia ni intención, y que los proyecta hacia el futuro, hacia su conservación, como la terceridad peirceana.

Según Damásio, «los acontecimientos de la vida que hacen que nos sintamos bien inducen estados homeostáticos beneficiosos» (Damásio, 2018: 197), si bien consideramos que la posibilidad de alterar el entorno para generarnos sentimientos agradables puede ser perjudicial, como un exceso de azúcar o como un exceso de fotografías. Consideramos que ese beneficio *a priori* solo puede darse en entornos similares a aquellos en que se ha coevolucionado.

Entre los genes y el metabolismo, Damásio se decanta por el segundo como el iniciador de la vida, «como si, de una manera extraordinaria, cada uno de nosotros, cada una de nuestras células y el resto de células formáramos parte de un único organismo, gigantesco y supertentacular» (Damásio, 2018: 66). Este patrón que precede a los organismos es similar al movimiento cósmico que detecta Peirce (el movimiento en el que está el remolino, la semiosis en que está el hombre), que es la dinámica semiótica tanto biológica como cultural. Así, los comportamientos sociales no tuvieron que surgir necesariamente de organismos evolucionados y complejos, sino que aparecen encarnados de varias maneras en la biosfera, como en los organismos unicelulares –se refiere a comportamientos de tipo cooperativo, que evolucionaron a la vez que los competenciales– y en algunos insectos que se remontan a 100 millones de años (Damásio, 2018).

Los sistemas nerviosos surgen en el período Precámbrico (540 o 600 millones de años atrás) plegados a las necesidades del organismo y con una estructura de «red nerviosa» (Damásio, 2018: 173), más parecida a la del sistema nervioso entérico. El sistema nervioso rompe con el solipsismo del organismo al permitirle percibir y narrarse su entorno y responder de acuerdo con las percepciones de forma adecuada por la creación de imágenes. Esas representaciones no precisaban de ser fotográficas, sino de mantener «las relaciones internas entre las partes» (Damásio, 2018: 110), es decir, se corresponden con el iconismo diagramático de Peirce.

Por tanto, primero aparecieron las imágenes cognitivas a partir de datos del interior y del exterior del organismo, basadas en modalidades sensoriales, cuyo aumento dio paso a los sentimientos y a la conciencia. El estado interior comenzó a experimentarse a través de los sentimientos, que se localizan «en el interior del cuerpo, tal como está representado en mi mente» (Damásio, 2018: 193). Esta apreciación es clave en la superación del dualismo cartesiano, ya que, para Damásio, «[l]a mente surge de la interacción de cuerpo y

cerebro, no únicamente del cerebro» (Damásio, 2018: 274), por lo que se pronuncia con escepticismo ante las posibilidades transhumanistas de descargar nuestra mente en un ordenador. Hay una relación directa entre cuerpo y sistema nervioso por las rutas hormonales y neurales, lo que resulta en la contigüidad y continuidad entre «el objeto/cuerpo y el procesador/cerebro» (Damásio, 2018: 177).

Por tanto, para que se produzca la generación de culturas propiamente dichas, es necesaria la generación de imágenes que integran «la memoria, el lenguaje, la imaginación y el razonamiento» (Damásio, 2018: 230) y, junto con las imágenes, los sentimientos, que sirven para motivar la acción y para juzgar el resultado de esta. Así, Damásio considera que el origen de las creencias religiosas, la indagación filosófica, las prácticas científicas y las artísticas está en la búsqueda de alivio de los sentimientos homeostáticos, si bien subraya que su evolución ha superado este primer objetivo y ahora no pueden explicarse meramente como «respuestas terapéuticas» y sociales (Damásio, 2018: 247).

Según Damásio, la función homeostática de las artes visuales y de las narraciones orales es, en última instancia, la de dar significado al mundo, ayudando a la gestión de la vida y la resolución de problemas, mientras que de la indagación científica y filosófica se derivan inventos como la escritura y todo tipo de formas de almacenamiento mnemotécnico externas al cerebro (Damásio, 2018: 251). Respecto a las artes visuales, se detiene en la emotividad derivada de las tres familias de signos plásticos que indicamos —colores, formas y texturas—: las características físicas de los elementos que nos rodean generan sentimientos positivos o negativos según las asociaciones que el hábito haya ido generando, tanto a nivel evolutivo de la especie como individual: «habitamos en un universo en el que los objetos y los acontecimientos tanto animados como inanimados, no son neutros desde el punto de vista afectivo» (Damásio, 2018: 249) puesto que tampoco son neutros para nuestra supervivencia: todo es «naturalmente *favorable* o *desfavorable*» (Damásio, 2018: 249).

Según esta noción, no solamente, como indicaba el Groupe μ , son signos estructurales, que derivan su significado de oposiciones contextuales. Los signos plásticos generan una respuesta afectiva (un significado) a pesar de no haber sido convencionalizado culturalmente de forma necesaria porque «su valencia afectiva se mantiene con independencia de la asociación original que la produjo», e incluso puede ser previa a nosotros (Damásio, 2018: 249-250).

Por sus consecuencias, Damásio es consciente de que no todos los inventos culturales se traducen en un beneficio para la homeostasis, y pone como ejemplo el

comunismo. Sin embargo, sus resultados no invalidan la motivación homeostática que está en el origen de su desarrollo, mientras que su éxito depende tanto de la concepción de la respuesta cultural como de las circunstancias reales de su aplicación (Damásio, 2018: 255), e insiste en que, de igual forma que los sentimientos motivan la invención cultural, también supervisan su éxito.

Según nuestra hipótesis, el resultado negativo de ciertos inventos culturales obedece a que todas las respuestas culturales buscan mejoras locales y cambios parciales en sistemas complejos que, por consiguiente, producen consecuencias inesperadas y no lineales en otras partes los sistemas. Así, quien implementó cambios con el objetivo de acabar con la desigualdad no previó sus consecuencias en el abuso de poder, igual que quien buscó la cura de enfermedades causadas por bacterias no previó la resistencia a los antibióticos. En los organismos, los cambios locales también repercuten en el resto de forma impredecible, pero solo los cambios y las respuestas que benefician a todo el organismo pueden perdurar: si este no sobrevive, los cambios tampoco. En todo caso, como reconoce Damásio, la integración de los órganos de un cuerpo no es comparable a la de los miembros de un grupo social.

La selección cultural no preservará lo que sea beneficioso por su motivación inicial, sino lo que, en la práctica, de acuerdo con su repercusión global en el sistema, resulte sostenible. Estos cambios culturales siempre serán parciales porque no tendrán en cuenta —¿no podrán tener en cuenta?— la complejidad del organismo social. Según nuestra hipótesis, la misión de un grupo cultural no es solamente «dedicarse a comportamientos cooperativos», como afirma Damásio (2018: 305), sino hacerlo tomando conciencia de la esencial complejidad del grupo social y de la posibilidad de efectos emergentes e imprevisibles.

¿Para qué sirven, entonces, las culturas? Siendo una prolongación de sus necesidades homeostáticas, sin embargo, las culturas libran al ser humano del poder de los genes y también del de los algoritmos (Damásio, 2018). Además, podemos afirmar que amplifican las posibilidades semióticas de los códigos biológicos con la semiosis infinita de la interpretación animal y, finalmente, humana. Para Damásio, la diferencia de las capacidades cognitivas del *Homo sapiens* —la máquina asociativa y sus sesgos— lo convierten, esencialmente, en un *homo semioticus* a través de «la capacidad de pensar más allá de lo que podía sentirse inmediatamente y la capacidad de interpretar y diagnosticar una situación comprendiendo sus causas y sus efectos» (Damásio, 2018: 261).

La importancia de esa búsqueda no radica en el acierto de las repuestas, sino en la capacidad de *inventar*, es decir, de generar «respuestas que previamente no existían» (Damásio, 2018: 261) gracias a la memoria y la imaginación, es decir, a la «realidad *rememorada*», que, como indicamos, tiene el mismo efecto que la realidad actualmente percibida. Además, esa realidad que habita la mente «puede ser alterada por nuestra imaginación, procesada» (Damásio, 2018: 261), lo que está en la base de un concepto que abordaremos en el próximo capítulo: la ficción.

En el primer capítulo nos referimos a la revolución que supuso el empleo del lenguaje escrito para la memoria, tanto a nivel individual como social. Al convertirse en un almacén externo, el texto escrito permitió conservar textos que la cultura oral no transmitía y con recursos nuevos, como la prosa. Más recientemente, la relación entre memoria y fotografía implica consecuencias también radicales. Por una parte, la fotografía se presenta como otro tipo de memoria externa supuestamente semejante y, en todo caso, protésica, de la memoria mental. Por otra parte, la fotografía precisa de la memoria para existir como signo en el entramado semiótico y cultural que llamaremos enciclopedia.

Consideramos que la fotografía de retrato, por ser la imagen que mejor muestra la variedad facial humana con su precisión y su facilidad técnica, no resulta de una aplicación secundaria del medio, sino que aprovecha una característica biológica clave en las relaciones sociales y culturales: la de la variedad de los rostros y la fascinación que producen. Su desarrollo, sin embargo, genera aplicaciones que amplifican o cambian su motivación homeostática. Entre las primeras, está el control, al que nos referiremos en el próximo capítulo.

Fotografía y emociones

Como indicamos, el papel de la fotografía es relevante en la heurística del afecto porque las imágenes son una forma fácil y conmovedora de acceso a la información. Es fácil sustituir la pregunta de *¿qué ocurre en el mundo?* por la de *¿qué veo en las imágenes del mundo?*, cambio sesgado de naturaleza metonímica, debido a la enorme disponibilidad de fotografías, a su dimensión indicial e icónica –lo que llamaremos la ideología realista de la fotografía– y a la facilidad con que entabla una relación personal con el espectador. No afirmamos que la imagen fotográfica sea más efectiva que cualquier otro tipo de estímulos provocando emociones –habría que pensar, por ejemplo, en la música–, ni

necesariamente más que un texto escrito, sino que su importancia al respecto se deriva de la confluencia de varios factores biológicos, tecnológicos y culturales.

Según Damásio, hay tres vías por las que los sentimientos condicionan el desarrollo de las culturas: motivando la creación para suplir necesidades homeostáticas y generar estados por los que el organismo se inclina, señalando si las prácticas culturales han sido o no exitosas, y tomando parte en las modificaciones y cambios que esos inventos culturales precisan (Damásio, 2018: 30). Vamos a considerar que el rol empático de las fotografías, esto es, su conocida capacidad de generar emociones –«they [photographs] conjure up emotions» (Lower, 2021: 137)–, especialmente en relación con el pasado personal y cultural, no es tanto un efecto secundario como un estímulo clave para su desarrollo, también en relación con su vinculación con el cuerpo –rostro y manos, especialmente– (Damásio, 2018: 259). Para ello, abordaremos cuál es la motivación biológica de la fotografía de retrato –si bien esta motivación no basta para explicar tal fenómeno cultural– y su vinculación con la memoria, en su dimensión funcional y patológica.

Mímica y variedad facial

No es casual que las emociones se codifiquen usando expresiones faciales, que es la forma en que naturalmente se comunican. Darwin, en 1872, publicó su obra *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, para la que también utilizó fotografías, algo que en aquel momento no resultaba evidente, debido a que «[t]he things he wanted to photograph changed too quickly to be photographed easily, and he struggled to get the pictures he needed» (Prodger, 2009: XXIV). Esos impedimentos han sido superados tecnológicamente, y desde el punto de vista social el retrato es una de las prácticas predilectas de la fotografía.

A partir de las ideas de Allan Schore, Halkola subraya la importancia de la comunicación no verbal –como la mímica, aquella que indicamos (Capítulo 1) que se remonta a los primeros homínidos– en todo tipo de relaciones y en la gestión de las emociones y el desarrollo del cerebro desde los estadios más tempranos (Halkola, 2009: 24). Como animal mímico, el ser humano imita automáticamente expresiones faciales (Halkola, 2009), en lo que juegan un papel clave las neuronas espejo «to understand goals, intentions and emotions of other people, and subsequently to make it possible to react to their actions and emotional state», por lo que la empatía se vincula con la capacidad de imitar expresiones faciales (Halkola, 2009: 25). El reconocimiento facial es el resultado de la

capacidad de crear imágenes y mapas del mundo exterior, de su almacenamiento en la memoria y del razonamiento que implica la confrontación del pasado de la imagen y el presente del objeto.

Por tanto, la fotografía responde a un tipo de comunicación más antigua que la del lenguaje verbal –un tipo de procesamiento de la información que compartimos con más especies– que alude de forma más directa a la conformación de la identidad a partir de la relación de ideas e imágenes en la memoria. Además, el atractivo de la fotografía de retrato se debe, en gran medida, a la fascinación que causan los rostros humanos.

En comparación con otras especies animales, la nuestra presenta una gran variedad en los rasgos faciales, mayor además que la de otras partes de nuestro cuerpo (Sheehan y Nachman, 2014: 2). Partiendo de este hecho, Sheehan y Nachman llevaron a cabo un estudio para entender el alcance comparativo y la naturaleza de tal variedad, y concluyeron que se da en ambos sexos y en todas las edades, por lo que su única causa no pueden ser las preferencias en la búsqueda de pareja (Sheehan y Nachman, 2014: 1).

Los autores se apoyan en la distinción utilizada en los estudios de comunicación animal entre «identity cues» e «identity signals», que podríamos traducir en ambos casos como signos de identidad. *Identity cues* se definen como rasgos que permiten la discriminación a pesar de no haber evolucionado para ello y, en consecuencia, no tienen que deberse a ventajas evolutivas de adaptación. El ejemplo que utilizan es el de las huellas dactilares que ni han evolucionado para permitir el reconocimiento ni benefician necesariamente a los individuos (Sheehan y Nachman, 2014: 1). Por otro lado, *identity signals* han evolucionado para transmitir información e influir con ella en el comportamiento de los observadores, como ocurre con las coloraciones que poseen algunas especies vegetales y animales para advertir de su condición venenosa, lo que se conoce como aposematismo (Lehmann, Goldman, Dworkin, Bryson y Wagner, 2014: 1).

Es necesario indicar que esta distinción no se corresponde con la que dimos en el anterior capítulo de espectáculos naturales y espectáculos artificiales, que sirve para validar una semiótica de la comunicación frente a una semiótica de la significación. Por el contrario, en este caso «Organisms have evolved to use both signals and cues to inform their behavior» (Lehmann *et al.*, 2014: 1), por lo que no se niega la funcionalidad informativa de los segundos signos (*cues*); la diferencia se halla en el carácter evolucionado de los primeros (*signals*). En términos peirceanos, ambos son signos cuando son interpretados por un receptor y generan en su mente o comportamiento interpretantes, pero

signals poseen un interpretante final que provee ventajas a la especie y que la evolución ha premiado⁸¹.

La variedad facial, por tanto, se correspondería con «*identity signals*», seleccionadas para facilitar el reconocimiento debido a la necesidad de evitar ser confundidos, lo que acarrea consecuencias negativas para el individuo (Sheehan y Nachman, 2014: 1). Las hipótesis de los autores son que esas señales deberían ser más variadas que los rasgos que no se utilizan para el reconocimiento, que habrían de mostrar menos correlaciones entre rasgos para facilitar la diversidad de fenotipos faciales y por tanto el reconocimiento, y que muestran una gran variedad genética (Sheehan y Nachman, 2014: 1). Además, consideran que la evolución social ha podido influir en los cambios de la morfología humana, es decir, que «human facial diversity is the product of selection for identity signalling in humans» (Sheehan y Nachman, 2014: 3), así como que la selección de algunos rasgos podría ser anterior al surgimiento de la morfología facial moderna (Sheehan y Nachman, 2014: 6). Todo ello se basa en la asimetría entre el bajo coste de generar y mantener variación en los signos y el alto coste de la confusión de los individuos. Finalmente, la forma y fuerza en la selección de signos de identidad ha podido variar entre culturas, y a ella se añaden otro tipo de elementos sociales, como el vestido y los peinados (Sheehan y Nachman, 2014: 6).

Por tanto, la enorme variabilidad en los rasgos faciales de nuestra especie, por una parte, sirve para generar rostros con una mayor individualidad, pero, por otra parte, con el objetivo de facilitar la interacción social y la diferenciación cultural, teniendo en cuenta la gran complejidad que alcanzan las relaciones sociales humanas, complejidad que se ve amplificada por la generación de ficciones y por una larga serie de tecnologías, entre las que destacan, en última instancia, internet y las redes sociales. Así, el retrato se inscribe en la dialéctica del grupo y el individuo, o de la sociedad y el sujeto, que se encarna con especial viveza en la utilización de la fotografía como medio de control.

Fotografía de retrato. *Antlitz der Zeit* de August Sander

Los largos tiempos de exposición –quince minutos del daguerrotipo, aunque treinta segundos del calotipo– dificultaban la utilización de las primeras formas de fotografía para generar retratos que, sin embargo, desde el inicio alcanzaron una enorme popularidad y

⁸¹ Es posible, sin embargo, hacer una aproximación entre la distinción de *cues* y *signals* y la dada en el capítulo anterior de *capability* y *capacity* recogida por Gigerenzer (2008: 25).

una gran demanda comercial: «In the 30 years following the discovery of photography, the camera portrait occupied center stage» (Rosenblum, 1977: 77). La fotografía tomó el relevo a las artes plásticas en cuanto a la aspiración realista, al mostrar al individuo de forma más reconocible, frente a los cuestionamientos miméticos del arte pictórico (Clarke, 1992a: 1). Por otro lado, en ocasiones eran preparados porque pretendían depurar la naturaleza con la misma intención que el resto de artes; sin faltar a la verdad, se buscaba dar la mejor versión posible (Rosenblum, 1997: 50).

Las formas más extendidas de retrato eran la miniatura, en color, y la silueta, que no recogía los rasgos faciales (Rosenblum, 1997: 40). Parte de los nuevos retratistas eran antiguos pintores, como critica Baudelaire (1999) [1859], pero en realidad esta relación se remonta al uso que hacían numerosos pintores de las fotografías para realizar sus retratos o directamente pintando sobre ellas:

Although such photographic «underpainting» was rarely acknowledged, the desire for verisimilitude on the part of painter and public and the hope for artistic status on the part of the photographer resulted in a hybrid form of portraiture—part photochemical and part handwork (Rosenblum:1997: 60).

Más adelante, la posibilidad de reproducibilidad abrió también en la fotografía de retrato nuevas posibilidades, como la patente en 1854 del retrato de la *carte-de-visite* (Rosenblum, 1997: 62), así como las imágenes de personas importantes y conocidas. En los años sesenta, por ejemplo, comenzaron a crearse reproducciones en las que se combinaban numerosos retratos distintos, sin guardar proporciones ni una apariencia de verosimilitud (Rosenblum, 1997: 65). En los últimos cuarenta años del siglo XIX, la fotografía de retrato se extendió también por los países menos industrializados (Rosenblum, 1997: 72). Además del trabajo de fotógrafos profesionales, aquellos que practicaban esta tecnología de forma *amateur* desarrollaron un estilo de mayor intimidad, en situaciones relajadas con posturas casuales, en interiores y exteriores domésticos, en las que la práctica se convertía en un pasatiempo (Rosenblum, 1997: 74).

La fotografía de retrato es definida por Clarke como enigmática en base a su naturaleza indicial, según la cual «The photograph displaces, rather than represents, the individual» (Rosenblum, 1992: 1); pero es precisamente en esa paradoja en la que se halla el individuo. Así, se consideraba que a través de los rasgos faciales y la expresión se podía mostrar el carácter individual, su personalidad (Rosenblum, 1997: 39). Sin embargo, no

se trata de una paradoja de la fotografía sino de la naturaleza de la fisonomía humana, que podemos sintetizar en la idea de que la individualidad física es resultado de la necesidad social de diferenciación.

Si bien el fenómeno de la fotografía de retrato puede explicarse tomando como base los sucesivos desarrollos tecnológicos y demandas sociales y comerciales que permitieron su producción, abaratamiento y difusión, preferimos centrarnos en las razones biológico-culturales que revelan la inclinación por el retrato. A continuación, vamos a detenernos en la obra del fotógrafo alemán August Sander en el contexto de la República de Weimar, momento en que numerosos fototextos fueron instrumentos culturales claves, como su fotolibro *Antlitz der Zeit*.

La República de Weimar se desarrolla durante una época de crisis y de grandes cambios en Alemania, especialmente en relación con el crecimiento de las urbes y a la transformación de los modos de vida, por lo que se aborda recurrentemente la preocupación por la identidad nacional en Alemania: qué significa ser alemán o la *germanidad*, para lo que se confía en una disciplina en auge entonces, la fisonomía. Su objeto de estudio eran los rasgos corporales externos con el objetivo de llegar al carácter personal, a consideraciones psicológicas. Esta se convirtió en la disciplina que guiaba las consideraciones sobre la percepción y que permitió el establecimiento de jerarquías sociales y de nociones de identidad. Su éxito se basó, en parte, en que, frente al cambio continuo, el cuerpo era un objeto de estudio estable, y en su ejercicio fue protagonista la fotografía, especialmente de retrato, al generar tipos representativos (Magilow, 2012).

August Sander (1876-1964) nació cerca de Colonia en una familia de tradicional cultura campesina. Mientras trabajaba en minas locales, comenzó a practicar la fotografía, a la que se dedicó comercialmente realizando retratos sencillos de familias cercanas; también acudió a la Academia de Arte de Dresden. Su estilo se inclinaba por la verdad natural y el movimiento de la nueva objetividad, contrario al pictorialismo, en lo que tuvo gran influencia el Grupo de Artistas progresivos de Colonia, al que se unió al inicio de los años veinte, un grupo de pintores marxistas «que abogaban por el rechazo de la emotividad y de las retóricas del yo en pos de una producción emancipada de cualquier atisbo expresivo» (Roma y Zuagnabar, 2019: 5).

Al generar una imagen contraria a la versión oficial de la sociedad alemana en cuanto a clase y raza, el trabajo de Sander fue prohibido por los nazis (Marfè, 2021: 85): en 1936 confiscaron sus libros y destruyeron las placas originales –a lo que se suma el incendio en su hogar que en 1942 arrasó con entre veinte y treinta mil negativos más–

(Roma y Zuagnabar, 2019: 11). Aunque se considera que entonces comenzó a fotografiar paisajes y escenas industriales (Rosenblum, 1997: 378; Magilow, 2012: 8) «como una especie de autoexilio o de confinamiento en las iconografías románticas típicamente nacionales», ya se había acercado a estos géneros previamente en el portfolio «Rhine y Siebengebirge» (Roma y Zuagnabar, 2019: 6). Asimismo, lleva a cabo retratos de cargos nazis.

En una conferencia radiofónica pronunciada en 1931, Sander presenta consideraciones sobre la fotografía y sobre la fisiología que permiten entender mejor su obra. Aunque la capacidad de viajar de un espacio a otro de las imágenes es algo que solo se da plenamente desde la modernidad —ni que decir tiene de la era de la posfotografía—, un tiempo mucho posterior de la invención de la escritura, Sander indica que «[a]ntes de surgir el lenguaje escrito ya existía un lenguaje de signos del que se servía el hombre primitivo cuando había una separación de espacio y de tiempo» (Sander, 2019 [1931]: 53). Así, la comunicación a través de imagen y sonido tiene la ventaja de ser apta para iletrados, pero la primera, además, es más rápida y no tiene límites lingüísticos (Sander, 2019 [1931]: 53). Por tanto, la fotografía habla una lengua universal y «tiene la ventaja de la inmediatez y la plasticidad viva» (Sander, 2019 [1931]: 54).

Se trata de un éxito de la comunicación y de la creación de historia, es decir, de la memoria colectiva, ya que, para hacer historia, basta una fotografía y la escritura del año en que se tomó. Por ello es el medio predilecto del reportaje (Sander, 2019 [1931]: 53). Sander es consciente de la capacidad comunicativa de la fotografía basándose en las mismas razones que hemos argüido a lo largo de este trabajo: la fotografía se interpreta a través de estímulos que son más antiguos en nuestro desarrollo como especie y hacia los que nuestra biología está predispuesta. Sin embargo, no parece ser consciente de la necesidad de información histórica y contextual —más allá del año en que se tomó— para poder interpretar ciertas fotografías, a lo que nos referiremos en próximos apartados.

Entre sus ventajas, la fotografía puede aprovechar la fisonomía para expresarse, algo que no puede hacer el lenguaje articulado (Sander, 2019 [1931]: 55). Para Sander, la fisonomía sirve para comprender la naturaleza humana, y se basa en la diferenciación de características faciales y en la capacidad innata —analizada previamente— para distinguir a los individuos en base a ellas (Sander, 2019 [1931]: 55). Sander resume la intención de su obra como «el intento de pergeñar una imagen actual de los alemanes» a través de la imagen fotográfica (Sander, 2019 [1931]: 55), y se basa en la convicción de que «es posible captar un cuadro de época fisonómico de toda una generación y ponerlo de

manifiesto lingüísticamente en la foto mediante la fisionomía» (Sander, 2019 [1931]: 55). Sus obras, por tanto, son álbumes de la sociedad de su tiempo a través de retratos individuales que representan tipos sociales reconocibles por la confluencia de diversos códigos, como el de la indumentaria o el contexto (Clarke, 1992b).

La obra de Sander contrasta con la de otro fotógrafo alemán, Albert Renger-Patzsch (1897-1966), quien en 1928 publicó *Die Welt ist schön (El mundo es bonito)*, que sin embargo también pone las bases de la nueva objetividad. En esta obra, Renger-Patzsch presenta una colección de fotografías que muestran paisajes, objetos y escenas cotidianas, en las que destaca la belleza de la composición. En lugar de organizar su trabajo en categorías sociales, como veremos que hace Sander, se detiene en elementos como plantas, animales, paisajes, tecnología o símbolos, para ofrecer una visión minuciosa que no trata de testificar la existencia de la realidad sino de mostrar la abstracción que permite la cámara fotográfica a partir de la recreación en el detalle (Hankel, 2017: 8).

El gran proyecto fotográfico de Sander es *Menschen des 20 Jahrhunderts (Gente del siglo XX)*⁸², que se prolonga desde 1910 hasta aproximadamente 1950, y fue presentado por primera vez en la Kunstverein de 1927 en Colonia (Roma y Zuagzanabar, 2019: 6). Debido a los cambios demográficos que experimentaba Alemania, el trabajo de Sander estuvo en continuo cambio –siempre fue «a work in progress» (Magilow, 2012: 94)–. De este, *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)*, que data de 1929 y fue publicado por la editorial Kurt Wolff/Transmare, es una selección, así como *Deutschenspiegel (Espejo de los alemanes)*, de 1962 (Roma y Zuagzanabar, 2019: 55). Sin embargo, como subraya Magilow, es necesario estudiarlo en su propia especificidad como fotolibro, así como comparativamente con otras obras de su contexto, como él mismo hace al leerlo conjuntamente con *Deutsche Menschen* de Benjamin (Magilow, 2012).

La obra de Sander se agrupa en siete capítulos o grupos –consta de 619 fotografías que se clasifican en 45 carpetas–: el campesino, los artesanos, la mujer, las clases y profesiones, los artistas, la gran ciudad y las últimas personas (Magilow, 2012; Roma y Zuagzanabar, 2019: 13), de las que *Antlitz der Zeit* toma sesenta retratos. Los retratados

⁸² La gran obra de Sander, publicada en inglés como *People of the 20th Century* en siete volúmenes, no está editada en español.

En 2019, el centro de Barcelona La Virreina. Centre de la Imatge acogió la exposición *August Sander: Fotografías de «Gente del siglo XX»*, comisariada por Guillermo Zuaznabar Uzcudun y Valentín Roma, en colaboración con el August Sander Archiv del Die Photographische Sammlung/ SK Stiftung Kultur de Colonia, y que contó con alrededor de 190 fotografías –un tercio del proyecto original– (Roma, 2020). En 2020, el Círculo de Bellas Artes de Madrid albergó la exposición, en cuya página web puede verse una visita en 3D y un vídeo de una visita guiada: https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/august-sander-fotografias-gente-siglo-xx/#_ftn1.

aparecen individualmente o en grupos, unidos por lazos de parentesco, amistad o profesión—, y en todos los casos se acompañan de una leyenda que los identifica dentro de la sociedad.

El fotolibro cuenta con un prefacio del novelista Alfred Döblin en el que destaca la importancia y singularidad de la obra de Sander. A partir de la distinción filosófica entre Realismo y Nominalismo, señala que hay dos procesos que dan uniformidad al individuo—que aplanan sus rostros—: el primero es el poder igualador de la muerte y el segundo es el de la sociedad a nivel de clase y cultura (Döblin *apud* Sander, 1976 [1929]: 10)⁸³.

Döblin es consciente de que la individualidad viene dada por la vida en grupo: hemos desarrollado formas de reconocer al otro (*identity signals*) independientes de las huellas dactilares («diesen kriminalistischen Daumenabdruck») (*identity cues*)⁸⁴, pero, al eliminar las distancias, se eliminan también las diferencias⁸⁵ (Döblin *apud* Sander, 1976 [1929]: 10-11).

La fotografía genera estímulos similares a los objetos reales, de manera que los fotógrafos, como los pintores, pueden enseñarnos a ver de otra manera. Según Döblin, existen tres tipos de fotógrafos: los que generan imágenes artísticas, dando más importancia al estilo que al referente real—se trata de los pictorialistas y de los que trataremos en nuestra relación de la fotografía con la ficción—; los que quieren dar una imagen lo más similar posible del individuo (nominalistas); y el tercer grupo, aquellos de intención realista⁸⁶, en el que sitúa a Sander, haciendo sociología con imágenes⁸⁷.

En las fotografías de Sander, Döblin lee la disonancia de los rostros, los cambios morales que se van desarrollando, los nuevos tipos y las nuevas generaciones, así como la condición de cada individuo en las huellas que esos oficios dejan en las pieles de las

⁸³ «Wir sprechen jetzt von der erstaunlichen Abflachung der Gesichter und Bilder durch die menschliche Gesellschaft, durch die Klaffen, durch ihre Kulturstufe» (Döblin *apud* Sander, 1976 [1929]: 10).

⁸⁴ «Ich sage, man braucht nicht diesen kriminalistischen Daumenabdruck. Uns genügen im Leben andere Dinge, die zwar nicht so scharf und zahlenmässig genau sind, aber ausreichende Genauigkeit besitzen» (Döblin *apud* Sander, 1976 [1929]: 11).

⁸⁵ «bei einer gewissen Distanz verschwinden Unterschiede, bei einer gewissen Distanz hört das Individuum auf, und nur die Universalien behalten recht» (Döblin *apud* Sander, 1976 [1929]: 11).

⁸⁶ «diese dritte Gruppe gehört mit Bewußtsein zu den Anhängern des Realismus, sie halten die grossen Universalien für wirksam und real, und wenn sie etwas photographieren, siehe da, so sind es nicht ähnliche Bilder, bei denen man bestimmt und leicht den herrn X oder die Frau Y erkennt, sondern man erkennt und soll erkennen auf diesen Bildern — ich sage im nächsten Absatz was» (Döblin *apud* Sander, 1976 [1929]:13).

⁸⁷ «Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt, Bilder von Gesichtern und nicht etwa Trachten, das schafft der Blick dieses Photographen, sein Geist, seine Beobachtung, sein Wissen und nicht zuletzt sein enormes photographisches Können» (Döblin *apud* Sander, 1976 [1929]: 14)

personas, si son más o menos ásperas, aunque no haya otros elementos que los identifiquen como tales. En contraste, Benjamin (1934) critica *Die Welt ist schön* de Renger-Patzsch afirmando que en esta obra las fotografías subliman los objetos y los reducen a un aspecto estético que los hace accesibles a las masas y que ignora su dimensión de objeto inserto en un engranaje de producción⁸⁸. En definitiva, Benjamin exige a la fotografía una labor política marxista que Sander parece realizar, que reconoce en John Heartfield y que encarnará Bertolt Brecht.

Aunque Döblin señala en la obra el cambio que ha sufrido Alemania, desde la más rural y provinciana a un país más urbano, Magilow (2012) indica que Döblin ignora las imágenes finales de pesimismo y decadencia, y subraya su dimensión de fotoensayo y su mensaje unitario interpretado a la luz de la obra de Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte (La decadencia de Occidente [1918-1923])*. Así, el orden de las fotografías sigue el modelo cíclico y predecible de fases de esplendor y decadencia de todas las civilizaciones que Spengler encarna en las cuatro estaciones, en la línea del pensamiento filosófico pesimista de Nietzsche, Schopenhauer y otros. En definitiva, la civilización occidental decaerá, pero el hombre no puede hacer nada contra ello.

También para Spengler la fisionomía está en el centro del conocimiento y de la posibilidad de leer los signos exteriores. Para conocer las culturas humanas, la fisionomía permite entenderlas analógicamente, transmitiendo rasgos de los individuos a la clase en que se inscriben. Así, *Antlitz der Zeit* presenta rostros individuales, pero no como agentes de la cultura sino como piezas en un movimiento que no elaboran y del que no pueden escapar: el desarrollo de la humanidad (Magilow, 2012).

El modelo de Spengler, basado en las estaciones, comienza con la primavera y se encarna en un mundo rural e intuitivo, que podríamos identificar con el mito de la Edad de Oro. Sander comienza así con la imagen de un granjero, encarnando el mundo antiguo que estaba en retroceso en 1910 (Magilow, 2012: 105). El verano, la segunda fase, se encarna en los primeros movimientos urbanos y críticos, en que muestra tipos de distintas

⁸⁸ «Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön. »Die Welt ist schön« - das ist der Titel des bekannten Bilderbuchs von Renger-Patzsch, in dem wir die neusachliche Photographie auf ihrer Höhe sehen. Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modischperfektierte Weise auffaßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen. Denn wenn es eine ökonomische Funktion der Photographie ist, Gehalte, welche früher dem Konsum der Massen sich entzogen - den Frühling, Prominente, fremde Länder - durch modische Verarbeitung ihnen zuzuführen, so ist es eine ihrer politischen, die Welt wie sie nun einmal ist von innen her - mit anderen Worten: modisch - zu erneuern» (Benjamin, 1934: *en línea*).

profesiones de la ciudad, tras las que se dan fotografías de transición hacia el otoño: trabajadores y revolucionarios políticos (Magilow, 2012: 105). En tercer lugar, el otoño está marcado por los intelectuales de la gran ciudad: funcionarios, mujeres trabajadoras, clérigos, estudiantes..., estadio alejado de la pureza de época rural de la primavera. Las imágenes del invierno vienen precedidas por las de dos estudiantes adolescentes: una mujer andrógina y un chico afeminado. El invierno, por último, encarna el ocaso de la megalópolis a través de las imágenes de los excluidos del mundo económico moderno, especialmente con la imagen del desempleado. En definitiva, el libro de Sander es un fotolibro estructurado, no una colección de fotografías (Magilow, 2012)⁸⁹.

Frente a los tipos sociales –su tendencia realista, según Döblin–, ¿cuál es el lugar del individuo en la obra de Sander? Al observar los retratos, nos damos cuenta de que los tipos sociales a veces no son identificables por sus objetos, como ocurre con el granjero (Sander, 1976 [1929]: 1). Según Magilow, el granjero presenta su individualidad en sus objetos personales (ropa, silla, libro...) pero nada de lo que vemos lo identifica como granjero más que la leyenda de la foto (Magilow, 2012: 105). Si bien Sander trata de crear tipos sociales, lo que se desprende de estos son los individuos con sus características particulares, como numerosos críticos han visto:

the photobook vividly reminds its readers that the masses consist of unique individuals from many different social strata. Individual Germans—and not a unified, monolithic, faceless mass—form the basis of the German nation and any concept of «Germanness» that one seeks to divine from it. The faces of farmers, businessmen, students, artists, revolutionaries, and even societal outcasts reveal diverse feelings, thoughts, and personalities. Their *Kollektivkraft* (collective power), as Döblin calls it, arises not only from their power as a group united in a photographic series but also from the details of their idiosyncratic physiognomies (Magilow, 2012: 102)

⁸⁹ Más allá de Alemania, la obra de Sander muestra una preocupación por las posibilidades de la modernidad, compartida con otros autores. Magilow realiza una lectura comparada de *Antlitz der Zeit* y *Deutsche Menschen* de Benjamin. Esta última fue publicada entre 1931 y 1932, y está conformada por veinticinco cartas de intelectuales decimonónicos alemanes que revelan la identidad alemana no por sus rasgos físicos sino por sus virtudes en la escritura privada. Si bien carece de fotografías, «Benjamin repeatedly stressed that his theory of history relies on photographic concepts» (Magilow, 2012: 97). Además, está interesado en el aspecto indicial de las cartas a través de la caligrafía, la grafología: «Several essays, book reviews, and even a radio lecture testify to his belief that handwriting reveals a unique image of its writer, much like the subjects of photographs leave indelible impressions on a negative plate» (Magilow, 2012: 114). Magilow concluye que, frente a Sander, Benjamin no hace tipología de la identidad –y de hecho critica esta tendencia en Sander– y deja la puerta abierta a cierta esperanza y redención de Alemania a través de la alegoría.

También sobre Sander, cfr. en Berger (2015) [1980].

Esa misma paradoja es señalada por Clarke –«Thus Sander’s portraits speak to the general, to a public social world, but seek an individual, private self» (Clarke, 1992b: 72)– y más recientemente por Marfè (2021: 85). En términos semióticos, los individuos fotografiados son especímenes (*tokens*) identificados por las leyendas verbales como tipos sociales (*types*), es decir, como abstracciones. Pero, al tratarse de fotografías, estas revelan más información de la necesaria para conformar los grupos: se trata de información individual que, por un lado, estamos predispuestos a interpretar como los rasgos de individuos con un carácter único –a pesar de desconocer su nombre, lo que abordaremos más adelante– y, por otro lado, *sabemos* que pertenecieron a personas reales.

La obra de Sander nos ha servido para ilustrar cómo se conjugan la fascinación por el retrato desde el punto de vista biológico y sociocultural, y la facilidad para obtener, guardar y distribuir imágenes de los rostros ajenos. Este encuentro dio pie a hacer de la fotografía un medio de estudio antropológico, como hemos visto, pero también un objeto personal para almacenar la memoria de las personas desaparecidas, objetivo que, si bien parece secundario, resulta primordial desde el punto de vista sentimental, algo en lo que profundizaremos en el siguiente apartado, así como en la cuestión, presentada por Sander, de la capacidad de la fotografía para hacer historia.

Fotografía, tiempo y memoria

Roland Barthes y Victor Sekula

Halkola señala tres pilares sobre los que se sustenta la efectividad de uso de la fotografía en la fototerapia para personas con síndrome postraumático: en primer lugar, la fotografía sirve como instrumento de comunicación no verbal en las sesiones; en segundo lugar, las fotografías familiares evocan recuerdos y emociones de la infancia; en tercer lugar, con las fotografías se pueden recrear experiencias empoderadoras (Halkola, 2009: 24). Es decir, su uso se debe, por un lado, a su capacidad para posibilitar la comunicación mimética, y, por otro lado, a partir de sus dimensiones indicial e icónica, como soporte para recordar, como activadora de ideas en la máquina asociativa de Kahneman. En este proceso, la fotografía de retrato no es la única válida pero sí predilecta.

La fotografía le sirve a Halkola para incidir en el reconocimiento facial y en la interpretación de las emociones (Halkola, 2009: 27), lo que, desde el punto de vista

biológico, es fácilmente justificable: «people are born with nervous mechanisms that are sensitive to the visual characteristics of faces» (Halkola, 2009: 25), porque se trata de una fuente de información relevante hacia la que estamos predispuestos para la creación de imágenes (Halkola, 2009: 28).

Para la terapia fotográfica, las imágenes más interesantes son aquellas relacionadas biográficamente con los individuos (Halkola, 2009: 27). Siguiendo a Barthes (1980), Halkola destaca su realidad indicial, su forma de causar nostalgia al hacernos revivir «moments of the life we have lived» (Halkola, 2009: 27) y su modo de suscitar emociones a través del *punctum*, con el que «we can find emotional connection with significant people and events of our lives» (Halkola, 2009: 28). Las fotografías generan una mayor conciencia del tiempo transcurrido en la propia vida; como señala Rosenblum, «photographs taken at various stages of life—youth, middle age, and elderly—made people more conscious of mortality and their relationship of ephemeral time» (Rosenblum, 1997: 78). En la terapia, las fotografías pueden combinarse con descripciones verbales, pero Halkola reconoce que con las imágenes las emociones suscitadas permiten hacer «associative time-travel» (Halkola, 2009: 29).

Una de las razones por las que la fotografía fue inicialmente excluida de un acercamiento semiótico científico es su vinculación con los recuerdos personales y con lo desaparecido, especialmente con las personas reales. En este sentido, se incidió más en su singularidad como un fenómeno para el que se requerían categorías distintas y que era abordado, como lugar privilegiado, en el ensayo.

En 1980 Barthes publica su fototexto ensayístico *La chambre claire*, uno de los textos más influyentes sobre fotografía aún en la actualidad, y que continúa siendo objeto de estudio. Barthes busca definir la esencia de la fotografía, aquello que la singulariza del resto de representaciones y que explicaría el extraño efecto que produce y su lugar en la sociedad. Reflexiona sobre ella en un tono ensayístico, que vincula la especificidad temporal de la imagen con su dimensión memorística y vital, lo que resulta enormemente cercano y fácil de identificar. No en vano, Sonesson (1989: 8) lo vincula al género de los retratos familiares (*family portraits*), y ha sido estudiado en términos psicoanalíticos (Woodward, 1990-91) y comparado con el texto de ficción *Austerlitz* de Sebald, en el que la búsqueda del protagonista también pivota en torno a la imagen de su madre (Bocchi, 2020). En este apartado nos vamos a aproximar al texto de Barthes como estudio de la fotografía en tanto que como tal ha tenido una repercusión acusada.

La clave de la aproximación que hace Barthes a la fotografía es su singularidad en la relación personal que establece, a lo que nos hemos aproximado previamente, y su relación con el tiempo. Genette señala, como una paradoja de la narración ulterior, que «tiene a la vez una situación temporal (con relación a la historia pasada) y una esencia intemporal, ya que carece de duración propia» (Genette, 1989: 279). Como la narración ulterior, la pintura de un evento posee una situación temporal —puede fecharse en un tiempo posterior del evento que representa—, pero una fotografía (analógica) siempre datará del mismo tiempo en que suceden los acontecimientos. Decimos tiempo y no instante porque, al contrario de lo que se piensa, la fotografía no es el resultado de una duración exacta, sino de la abstracción de ciertos elementos durante el tiempo de exposición, aquellos que permanecen lo suficiente para ser captados.

Como había hecho algo menos de veinte años antes, Barthes establece como noema de la fotografía el «interfuit», en el sentido de que «l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente» (Barthes, 1980: 133), lo que se basa en esa carencia de situación temporal o situación temporal cero. Es decir, señala que, necesariamente, el referente estuvo presente en el momento de realizar la toma y que, por tanto, este tuvo una existencia real, cuya dimensión pretérita es subrayada por la imagen. Pero lo que Barthes quiere indicar no es tanto la huella analógica del objeto —reconocible como icono—, que no es exclusiva de la fotografía, sino su garantía del pasado del que es origen: «D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation» (Barthes, 1980: 139). En este sentido, la fotografía posee la misma realidad que la memoria cuando es definida por Margalit como el conocimiento del pasado («from the past»), más que como conocimiento sobre el pasado («about the past») (Margalit, 2003: 14). En ambos casos, lo que se subraya no es lo que afirma del pasado sino su proveniencia del pasado, su calidad de viajeras del pasado. Pero en qué sentidos la fotografía y la memoria pueden ser equiparadas es algo que iremos respondiendo.

La biología se califica de ciencia histórica (Frank, 2018) porque el diseño de los organismos es —y así se analiza desde la psicología evolutiva— una evocación del pasado al mostrar que el ambiente pasado quedó impreso en su estructura. ¿Cuáles son los miedos de los niños en cualquier ciudad? Como indica Sznycer (2019), estos continúan temiendo a los leones, aunque tengan más posibilidades de morir a causa de un accidente de coche: las *representaciones* que los rodean y sus instintos no responden a su entorno, sino al que dio lugar a sus genes. El mismo patrón subyace cuando Barthes (1980) define la fotografía

como una emanación del pasado –podríamos decir, a nivel cultural– del individuo, quien se confronta con un pasado con el que puede o no sentirse identificado o que puede o no reconocer. El efecto que produce la fotografía como encuentro del presente con el pasado no es exclusivo: encarna la misma dinámica del transcurrir temporal a nivel biológico, en tanto que el organismo es una emanación del pasado de la especie, del que queda la impronta, como un eco, del mundo físico.

El «interfuit» diferencia la fotografía analógica, por un lado, del resto de imágenes plásticas y, por otro, de imágenes digitales que en la era de la posfotografía son difícilmente distinguibles de aquella. Si bien el descubrimiento de Barthes no es erróneo, consideramos que resulta accidental desde el punto de vista de la interpretación semiótica, y paradójico cuando se analiza de forma más metodológica –no en vano, Sonesson indica que «is no longer a book of semiotics» (Sonesson, 1989: 8)–. Dejando a un lado la contradicción de cómo estudiar semióticamente algo que no se entiende como un signo porque carece de un código –aunque en ella interfieran códigos–, la idea que sostenemos es que, como en todo signo, la interpretación de una fotografía no se produce *gracias a* la existencia de su referente.

En la misma época, el fotógrafo, cineasta, escritor y crítico americano Allan Sekula (1951-2013) se acerca también al fenómeno fotográfico buscando su singularidad y alude a las ideas de Barthes –previas a *La chambre claire*– en un texto de los años setenta (en Sekula, 1984). Frente al supuesto significado denotativo de la fotografía, Sekula afirma que en el mundo real este no puede ser separado del significado connotativo (Sekula, 1984: 4), y, al igual que Eco contemporáneamente desde la semiótica, indica que todas las fotografías son signos que poseen una retórica (Sekula, 1984: 4). Según Sekula, las fotografías carecen de un significado esencial (denotación) sino que son un mensaje condicionado por el contexto: «a photograph communicates by means of its association with some hidden, or implicit text» (Sekula, 1984: 3). La creencia en ese significado intrínseco descansa en el mito de la verdad fotográfica, como una copia del mundo real, carente de sesgos ideológicos (Sekula, 1984: 4). ¿Puede ayudarnos su aproximación?

Frente a la *inmediacidad* barthesiana de la fotografía –su carencia de dimensión medial–, Sekula se pronuncia en contra de la supuesta neutralidad de la fotografía, y se inclina por un acercamiento sociológico a esta, detectando las condiciones en que la fotografía emerge y su naturaleza convencional; es decir, apuesta por una sociología de la imagen (Sekula, 1984: 5). Esta es una de las dos aproximaciones a los fenómenos literarios y artísticos que Beltrán Almería (2020) denuncia como propias de la modernidad, pero

insuficientes: los estudios formales de la obra y los estudios sociológicos. El origen de ambas se halla en lo que llama «el principio del dualismo», según el cual «la obra literaria es una unidad de dos caras: forma y contenido» (Beltrán Almería, 2020: 13), de las que el contenido se reduce a su dimensión ideológica, puesto que «[n]uestro tiempo comprende todo acto de cultura como acontecimiento en una escala política: izquierda o derecha» (Beltrán Almería, 2020: 13), y a esa polaridad se reduce el análisis. Por contra, para Sekula la forma de interpretar una fotografía es a través del descubrimiento de su contexto social e histórico y de la intención del fotógrafo, «to acquire an understanding of meaning as related to intention» (Beltrán Almería, 1984: 7).

Para significar, la dimensión objetual de la imagen –su segundidad– es asociada a la información que se conoce de ella y que en su *reconocimiento* mutuo configura el hábito, la terceridad; sin embargo, esa información no puede reducirse a las intenciones del autor ni a las condiciones sociales en que se creó, puesto que la imagen puede ser interpretada independientemente de que aquellas conformen lo que actualmente se conoce de ella. En este sentido, la caracterización sincrónica que hace Saussure del signo lingüístico es iluminadora: de la misma forma, el signo fotográfico se convencionaliza y esa información convencional puede ser diferente a la que en su origen fuese motivada. Según el tipo de información que sea reconocida a partir de su dimensión material –segundidad–, el significado de la fotografía toma la forma de diversos tipos de interpretantes que implican diferentes consecuencias prácticas, a partir de las cuales se podrá decir si la correspondencia era o no acertada –si el referente que se reconoció era efectivamente el que estuvo delante del objetivo–, y de una u otra forma podrían modificarse las futuras interpretaciones de la imagen.

En términos de Kahneman (2015), la fotografía se interpreta porque activa ideas en la memoria asociativa, en un proceso en cadena que, como se ha indicado, prioriza siempre la coherencia. De nuevo, la idea clave es que esa activación se produce independientemente de que su referente haya sido real o no, aunque la conciencia de que necesariamente haya existido va a ser una parte constitutiva de la semántica de las ideas activadas, y quizá genere ciertos sesgos, como el efecto ancla.

Memoria compartida y fotografía preposterada

La memoria a nivel cultural, colectivo, funciona en términos convergentes y divergentes respecto a la memoria personal. El filósofo israelí Margalit⁹⁰ afirma que la memoria personal implica saber (*to know*), mientras que la memoria a nivel colectivo implica creer (*to believe*) (Margalit, 2003: 59), es decir, funciona como el conocimiento personal. Por otro lado, Margalit distingue la memoria común de la memoria compartida: la primera es la que poseen diferentes personas por haber asistido al mismo evento, pero solo está conformada por esa experiencia que queda en el ámbito individual; es, por tanto, una noción agregada. La memoria compartida, por su parte, «requires communication» porque integra las diferentes perspectivas de los recuerdos individuales en una versión y, además, implica una división de ese trabajo (Margalit, 2003: 51-52). En este sentido, la memoria colectiva es una forma de memoria compartida (Margalit, 2003: 63).

La memoria cultural, sin ser una realidad únicamente biológica, tampoco deja de funcionar completamente con los principios de la memoria cognitiva. Como internet, la memoria colectiva es una red a la que las personas nos conectamos (Margalit, 2003: 55), y su trabajo debe integrar los recuerdos en redes *coherentes* (*coherent networks*) (Margalit, 2003: 79), característica también de la memoria asociativa: los eventos no pueden quedar aislados entre sí, sino que deben interpretarse conjuntamente. Aunque Margalit no lo señala, es consecuencia de un sesgo para dar sentido al mundo, aquel que nos hace buscar causalidades en los eventos aislados, independientemente de que sean reales o no —lo cual no niega, *a priori*, la validez de las relaciones—.

Margalit (2003) señala que la forma en que la memoria cultural funciona no es igual en sociedades tradicionales y pequeñas que en sociedades modernas y grandes. El aumento en el número de relaciones, como señalamos previamente, no es lineal sino exponencial, es decir, crece aumentando cada vez más. No solo hemos de tener en cuenta que la población es mayor —en 1800, cuando Beltrán Almería marca el inicio de la modernidad, la población mundial rondaba el billón de personas, mientras que en 2018 era de más de siete billones (Worldmeters: *en línea*)—, sino otros tipos de relaciones potenciales,

⁹⁰ Avishai Margalit (1939) es catedrático emérito de Filosofía en la Universidad Hebrea de Jerusalén, así catedrático del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Princeton; ha ejercido la docencia en las universidades de Harvard y Oxford. Sus investigaciones versan sobre filosofía política, social, de la religión y la cultura, y su relación con la psicología cognitiva. Entre sus obras destacan: *Idolatry* con Moshe Halbertal (1992), *The Decent Society* (1996), *The Ethics of Memory* (2002), *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies* con Ian Buruma (2004), *On Compromise and Rotten Compromises* (2010), *On Betrayal* (2017), entre otros.

como las que permiten los nuevos medios –la radio, la televisión o internet–, que entre sí también se multiplican exponencialmente: las relaciones que permite internet no son el doble de las que permitía la televisión, sin tener en cuenta, por supuesto, la remediación entre estos medios, que hace que la televisión de ahora esté más cerca de internet –televisión a la carta, por ejemplo– que de sus primeros precedentes.

En la sociedad tradicional «there is a direct line from the people to their priest or storyteller or shaman» (Margalit, 2003: 54), mientras que en la sociedad moderna la memoria compartida tiene muchos más canales y vías de comunicación: entre personas, instituciones, monumentos, nombres de calles, etcétera. Los signos se multiplican, pero el problema de algunos de estos dispositivos para el recuerdo es que, con el paso del tiempo pasan a ser invisibles o ilegibles (Margalit, 2003: 54). Se trata del mismo inconveniente que afecta a las fotografías: si bien son signos que pueden encarnar una memoria personal o compartida, el paso del tiempo es capaz de hacer que se olvide lo que Barthes señala como su esencia –el referente real que estuvo frente a la cámara– así como la información que Sekula cree que conforma su significado –la información contextual y la información del autor en su sociología de la imagen–, pero no por ello la imagen deja de ser interpretable.

En la memoria compartida, la división del trabajo no es solo sincrónica sino diacrónica: «As a member of a certain community of memory, I am related to the memory of people from a previous generation» (Margalit, 2003: 58). La memoria comienza con quien conoció el evento de primera mano y se va transmitiendo, aunque ese evento no siempre haya tenido lugar. La memoria compartida es, según Margalit, un recuerdo de la memoria («a memory of memory») que no tiene que remitirse, necesariamente, a un evento real sino a una narración, «an event-story», por ejemplo, el Éxodo (Margalit, 2003: 59-60), lo que podríamos llamar mito (profundizaremos en ello en el próximo capítulo).

En este sentido, y aunque Margalit indique que la memoria individual está en la base del conocimiento («to remember is to know and to know is to believe» [2003: 14]), mientras que la memoria compartida remite en ocasiones a un recuerdo de la memoria («memory of memory»), también la memoria individual es propensa a la creación de recuerdos falsos, como lo prueba el trabajo de Otgaar, Bücken, Bogaard, Wade, Hopwood, Scoboria y Howe (2019). Damásio indica que la subjetividad se produce al reconocer como propias las imágenes que habitan la mente; en el experimento de Otgaar *et al.* (2019), gracias a reconocer como propias las imágenes protésicas, se adoptan nuevas imágenes mentales basadas en las fotografías.

Para entender esta complejidad, debemos atender de nuevo al papel de la interpretación, para lo que vamos a utilizar el análisis cultural de Mieke Bal⁹¹, en el que la memoria es clave en el acercamiento a las obras artísticas. Bal (2002) se refiere a la memoria como elemento clave en su estudio de los conceptos de performatividad y *performance*. La performatividad, como capacidad de acción de los signos a través de una agencia social, es diferente de la *performance* como categoría estética que puede producir performatividad. Para que la *performance* sea performativa se necesita la mediación de la memoria, que llama «stage director», como vínculo necesario «from the past of the work's making into the present of viewing» (Bal, 2002: 186). De nuevo, su descripción de cómo actúa la memoria es similar a la memoria asociativa de Kahneman, en este caso ejemplificando la reacción ante el color blanco:

The viewer is the agent of performance. But, at the same time, the play performed by the viewer is not pre-scripted, prescribed, for the white images refuse to articulate. Seeing cannot be referential. Only seeing-through, seeing-in, seeing in some absolute sense, is possible. Yet the act that constitutes the performativity of this seeing is not free, not contingent only on the associations produced by the viewer's memory alone, for, paradoxically, the white images direct the memory work (Bal, 2002: 187).

La *performance*, por tanto, es un acto no determinado porque depende de la activación de ideas de la memoria asociativa, diferente en cada espectador, y que no puede producirse de forma voluntaria por este *-is not free-*, precisamente porque, como hemos indicado, la memoria es una aplicación del sistema 1, que actúa de forma inconsciente. Nos interesa la relación que establece Bal entre memoria, *performance* y performatividad porque está vinculada con su concepto de *pre-posterous history*, historia preposterada, que nos va a servir para hablar de la memoria como condición *sine qua non* para la interpretación de las fotografías, reuniendo las interpretaciones de Barthes, Sekula y Margalit.

Bal introduce el concepto de historia preposterada en su obra *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, en relación con el estudio del arte pasado,

⁹¹ Mieke Bal (1946) es Catedrática de Teoría de la Literatura en la Universidad de Ámsterdam y es directora fundadora de Amsterdam School for Cultural Analysis. Su investigación abarca la teoría de la literatura, la narratología, la semiótica, la historia del arte, la cultura visual y la crítica poscolonial, entre otros ámbitos. Entre sus libros, destacan *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art* (2010), *Loving Yusuf* (2008), *A Mieke Bal Reader* (2006), *Travelling Concepts in the Humanities* (2002), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999), *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition* (1995) o *Narratology* (1979). Mieke Bal también es videoartista y comisaria independiente para algunas exposiciones.

especialmente el barroco, en la cultura contemporánea y la compleja relación entre el presente y el pasado –«who illuminates—helps us understand—whom?» (Bal, 1999: 3)—, es decir, en la relación diacrónica de la memoria compartida. No es casual que un concepto para comprender la fotografía provenga del estudio de las artes plásticas, puesto que una de las premisas de Bal es que no hay una diferencia esencial sino cultural entre la fotografía y el resto de las imágenes. Para Bal, la historia preposterada es un concepto que le permite lidiar con el pasado desde el presente –«demonstrate a possible way of dealing with “the past today”» (Bal, 1999: 6)—, que es otra forma de describir la gestión de la memoria, la cual «concerns the past and happens in the present» (Bal, 2002: 183). La memoria es, también en este caso, el medio para las posibilidades de performatividad de ese pasado como «a way of “doing history”» (Bal, 1999: 7).

Bal (1999: 1) comienza citando el ensayo de T. S. Eliot *Tradition and the Individual Talent* (1919): «Whoever has approved this idea of order... will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past». La idea de Eliot es que comúnmente se considera absurdo lo que de hecho ocurre, que el pasado es modificado por el presente en tanta medida como el presente por el pasado, que conforma la idea generalmente aceptada. Más recientemente, en su ensayo cinematográfico *It's about time! Reflexions on Urgency*, Bal (2020) retoma el concepto de historia preposterada y lo resume así: «past and present exchange places, mutually meeting, instead of going in one direction as the poet T.S. Eliot already imagined it».

Esta concepción está, de hecho, en el giro interpretativo que se da en la forma de estudiar los textos literarios en la Literatura Comparada, como lo explican Domínguez, Villanueva y Saussy en su manual titulado *Lo que Borges enseñó a Cervantes*: «El pasado influye en el presente de la literatura, pero también sucede lo contrario» (Domínguez, Villanueva y Saussy, 2016: 30). Esto ocurre por el cambio que se produce desde el estudio de la literatura atendiendo a la creación del autor hacia la experiencia del lector, que «puede moverse en todas las direcciones, incluso en las que son ajenas al proceso creativo» (Domínguez, Villanueva y Saussy, 2016: 10). Es decir, el cambio consiste en considerar la obra a través de la memoria asociativa de Kahneman y definir la lectura como el proceso por el que, en un primer momento, las ideas activan otras ideas de forma automática e inconsciente; en ese proceso, la interpretación de la obra presente actúa como activadora de obras pasadas en la memoria. No es casual que los autores utilicen la metáfora de una «enciclopedia mental» para referirse al lugar en que «se hacen las conexiones entre obras literarias, consistiendo la mayoría de estas conexiones en comparaciones entre

idiomas, espacio, tiempo, culturas, arte o discursos» (Domínguez, Villanueva y Saussy, 2016: 12).

Nuestra propuesta es que la fotografía se comprende mejor como fotografía preposterada porque es un objeto *creado en el pasado* –una emanación del pasado según Barthes, conocimiento del pasado según Margalit– que modifica el presente, pero su interpretación solamente es posible a través del conocimiento presente; el conocimiento que se posee en el presente sobre ella es la información que en la terceridad reconoce el soporte material de la segundidad del signo, y por ello el presente modifica el pasado. Así, John Berger interpreta y analiza exhaustivamente una fotografía de Sander en su ensayo «The Suit and the Photograph», en el que a partir de dicha imagen elabora un discurso sobre los usos de la moda y la identidad (Berger, 1972b [1967]). Esa información deriva del momento en que fue tomada la fotografía y está contenida en ella, pero solo para el intérprete agudo, como lo es Berger. Todo ello lleva a Berger a trascender la mera conclusión factual –que los campesinos no podían permitirse comprar trajes de calidad– para mostrar cómo funciona la hegemonía (Berger, 1972b [1967]: 33).

En el próximo capítulo, este hecho será ejemplificado con la obra de Wendy Lower *The Ravine*: las posibilidades de cambio que Lower reclama para una fotografía en la sociedad y su capacidad de crear historia (Lower, 2021: 92) solo son posibles por su interpretación, que ella misma reclama esencial (Lower, 2021: 93), desde su presente, y que la modifica de forma clara. Así, una fotografía como la que Lower investiga tiene la capacidad de crear memoria social puesto que posibilita que las mentes individuales reconstruyan la escena, como en el caso de los recuerdos individuales.

Por tanto, es el conocimiento que se tenga de una fotografía en el presente el que hace posible su lectura; aunque este parece autoevidente cuando se funda en una imagen icónica, no lo es, menos aun cuando no se ha tenido experiencia directa de ese evento. La fotografía es *reconstruida* gracias a la memoria y gracias a esta presenta posibilidades performativas, y, como las obras plásticas, pueden someterse a un proceso de estilización que sobrecode sus signos. Igual que ocurre con la imagen de un personaje histórico que no pudo haber sido fotografiado, solamente retratado en pintura, en una fotografía, a pesar del parecido, no importa cuál sea su referente real mientras no se conozca y esa información no se transmita culturalmente. En todo ello juega un papel esencial el testigo.

Ética de la memoria

Según Sekula, en el siglo XIX las imágenes fotográficas adquieren dos posibles usos, como fetiches y como documentos, es decir, según posean una dimensión afectiva o informativa, y se hallan por tanto entre el mito realista –la fotografía, como documento, es una metonimia del acontecimiento que presenta y se utiliza en reportajes– y el mito simbolista –la fotografía, como arte, es expresión de sí misma y metáfora–. En consecuencia, se dan dos posibles roles de fotógrafo, el del testigo que da a la imagen el valor de informe, y el de vidente, profeta, que le da un valor espiritual (Sekula, 1984).

En el segundo caso la fotografía es un fin en sí misma mientras que en el primero es el medio para transmitir información relevante sobre el mundo. La función informativa de la fotografía hace que esta funcione, de hecho, como una prueba legal. La fotografía sustituye al evento por metonimia y se convierte en una herramienta del racionalismo, ámbito en que se comprende el uso de la fotografía como forma de control señalado anteriormente. En este último sentido, Sekula hace una interpretación marxista de la fotografía al servicio de la clase dominante (Sekula, 1984: 9).

Frente a su uso como documento, Sekula considera que la fotografía se ha convertido en una curiosidad mística como resultado de su conversión en arte: «The invention of the photograph as high art was only possible through its transformation into an abstract fetish, into “significant form”» (Sekula, 1984: 16). La consideración de la fotografía como fetiche es señalada en la misma época por Metz (1985), en parte por su carácter de objeto tangible, frente, por ejemplo, a la imagen cinematográfica. Para Sekula, el fetichismo de la fotografía no tiene origen en el objeto sino en el vínculo afectivo con la persona que se muestra: «The image is also invested with a magical power to penetrate appearances and thus to transcend the visible; to reveal, for example, secrets of human character» (Sekula, 1984: 9). Sekula no solo se refiere a la confianza en la fisionomía que explicamos, sino a la fotografía como mito viviente («living myth») según Margalit (2003: 65), en el sentido en que juega un papel ritual para revivificar acontecimientos o personas. La concepción mágica hace que el rito no solo conmemore, sino que lo revivifique, esto es, «brings the dead to life in essence but not in form» (Margalit, 2003: 66). La fotografía parecería actuar, al contrario, devolviendo a la vida en forma, no en esencia, pero la confianza en la vinculación de la fisionomía y el carácter, la capacidad de despertar emociones de las imágenes y la relación personal hace que se convierta en un residuo del pensamiento

mágico, que se basa en la confusión de las relaciones de causalidad: no es el ser el que causa la imagen (*interfuit* de Barthes), sino la fotografía la que crea al referente.

En su estudio de la memoria, Margalit pone el testimonio en el centro del funcionamiento y transmisión de la cultura cuando afirma que «testimony, not direct observation, is our basic source of evidence» (Margalit, 2003: 179). El conocimiento es adquirido por la acción de los testigos que –podríamos decir, *como prótesis culturales*– permiten ampliar las posibilidades de la observación directa, igual que diversos instrumentos como un telescopio o la cámara fotográfica permiten hacerlo a nivel del individuo. Sin embargo, su papel es relevante también «elucidating the significance of human actions, symbolic acts, and language itself» (Margalit, 2003: 181), para lo que reclama una jerarquía de los testimonios. Margalit se está refiriendo a toda la información que permite el reconocimiento, la interpretación semiótica, de los signos en su nivel de segundidad al nivel de terceridad. Y, como todo signo, la fotografía también se comprende así, no por su materialidad, iconicidad ni referente real, sino por la información que los testigos son capaces de transmitir para que no se conviertan, como otros signos, en ilegibles o invisibles. De la red de testigos, confiamos en algunos por las relaciones éticas (de memoria compartida) que tenemos con ellos, es decir, se cree lo que esa persona dice porque, como premisa, se cree en esa persona (Margalit, 2003: 180).

Desde el punto de vista biológico, la memoria no tiene como objetivo la mera acumulación de datos, para lo que es ya un lugar común utilizar como ejemplo al personaje de Borges (2002a) [1944] Funes el memorioso, cuya prodigiosa memoria, que no desechaba ningún recuerdo y almacenaba todos los estímulos como imágenes únicas, lo incapacitaba para la vida. Pero no solo no es un almacén, sino que se ha desarrollado para la gestión del futuro, esto es, para la conservación de la vida a través del impulso homeostático o de la dinámica de la terceridad. Por ello, los seres estamos sesgados por una serie de mecanismos que *deforman* o *transforman* la realidad porque han probado su eficacia en la relación con el mundo. De la misma manera, la memoria no almacena los recuerdos, sino que los reconstruye. En conclusión, podríamos decir que no hay nada de lo que la memoria guarde que no sirva como medio para la supervivencia del ser.

Sin embargo, también hemos afirmado, siguiendo a Damásio (2018), que los fenómenos culturales, si bien tienen su origen en el impulso homeostático, no pueden ser exclusivamente explicados como tales. Así, la memoria colectiva posee una dimensión ética, eminentemente humana, que induce a formular la pregunta de si hay algo que deba

ser recordado sin una razón utilitaria, no como medio sino como objetivo. Tal es el objeto de reflexión de Margalit (2003).

Margalit diferencia entre moralidad, para referirse al comportamiento que guía las relaciones humanas *delgadas* (*thin relations*), es decir, basadas en la condición compartida de ser seres humanos; y ética, para hablar de las relaciones *gruesas* (*thick relations*) que se construyen sobre una memoria compartida (Margalit, 2003: 37). Las comunidades de memoria naturales son los grupos tradicionales reducidos (familias, clanes y tribus), así como las comunidades simbólicas (comunidades religiosas y naciones) –en todos los casos, son construcciones sociales– (Margalit, 2003: 69).

Por tanto, una comunidad de memoria no solo puede basarse en relaciones gruesas (éticas) entre los vivos, sino también con los muertos (Margalit, 2003: 69), es decir, a nivel diacrónico. Esta distinción lo lleva a afirmar que, mientras que ser moral es un requerimiento o deber, ser ético es una opción, pero deberíamos recordar éticamente si queremos estar envueltos en relaciones gruesas, tanto por el bien del desarrollo de la relación como para que su naturaleza sea efectivamente buena (Margalit, 2003: 105-106).

Precisamente Damásio se apoya en Margalit para sostener su pensamiento humanista, que no desvincula las capacidades humanas de las del resto de seres –más bien hace explícitos sus vínculos–, pero sostiene que la memoria humana sí posee cualidades excepcionales (Damásio, 2018: 140). Según Margalit, «we humans beings can do better, and lead collective existences based on symbols that encapsulate shared memories» (Margalit, 2003: 95); no solo somos seres simbólicos capaces de crear ficciones (Harari, 2014) a partir de nuestra exclusiva capacidad imaginativa (Beltrán Almería, 2020), sino que ello nos permite crear relaciones que no se reducen a los vínculos cara a cara (Margalit, 2004) y que se prolongan, gracias también a los medios que hemos creado, a través de las generaciones.

El paradigma de la ética de la memoria es la memoria episódica, pero también la memoria de las emociones pasadas (Margalit, 2003: 107). La sensibilidad es la forma en que las emociones estaban unidas a los acontecimientos que se recuerdan (Margalit, 2003: 62), en el sentido en que Damásio indica que cada imagen lleva aparejada una emoción. Según Margalit, las sensibilidades no son transmitidas por las instituciones sino por los poetas, que extenderemos al arte (Margalit habla de «the heightened language of articulated poets» [Margalit, 2003: 63] y de ciertos gestos inarticulados), en concreto a la fotografía; usamos, de hecho, imágenes visuales para revivir emociones –«A visual image

gives us a sense of reliving an emotion in the imagination» (Margalit, 2003:140)–, en lo que hemos profundizado en apartados previos⁹².

Si bien, según su distinción, la humanidad en su conjunto se constituye como una comunidad moral, no ética, para Margalit existe un imperativo por el que la humanidad, como comunidad moral, debería recordar ciertos eventos, en concreto, aquellas muestras de maldad radical y crímenes contra la humanidad, es decir, aquellos que atentan contra las personas en tanto que seres humanos (Margalit, 2003: 78). Usa por ello el adjetivo radical, que va a la *raíz*, en este caso de la moralidad, basada en la condición humana.

El siglo XX es aquel al que mejor se aplican las reflexiones de Margalit, para las que numerosos fototextos han sido creados, a los que nos referiremos en próximos apartados y capítulos, y que plantean, de diferente forma, la cuestión de la ética de la memoria: qué debemos como humanidad recordar, para lo que ha sido clave la labor de captar fotografías como sustitutos de la percepción visual, el peligro de salvarlas de la destrucción, la investigación de recuperar el testimonio, generalmente verbal, que permita interpretarlas de acuerdo a los eventos que les dieron origen y en relación con una jerarquía de la memoria compartida, y la conciencia de la necesidad de preservarlas.

En su vejez, August Sander abrió dos carpetas de fotografías más: «Perseguidos» y «Trabajadores extranjeros» (Roma y Zuaznabar, 2019: 12). Nos referiremos a la segunda categoría en el siguiente capítulo; de los primeros sabemos que se trataba de fotografías tomadas por su hijo, Erich, que ejerció como fotógrafo profesional documentando la cárcel, y que este consiguió hacer llegar a sus padres de forma clandestina (Roma y Zuaznabar, 2019: 12).

Este es el objeto del ensayo de Georges Didi-Huberman *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, en el que trata el caso de cuatro fotografías que lograron tomar en el campo de concentración de Auschwitz miembros de los Sonderkommandos, esto es, los grupos de presos que debían conducir a otros presos a las cámaras de gas y encargarse después de la destrucción de sus cadáveres. En 1944 lograron introducir una cámara fotográfica y desde el interior del crematorio captó la imagen de los presos incinerando a los muertos en el exterior y a varias mujeres cuando iban a entrar en la cámara de gas. Didi-Huberman defiende la importancia de esas fotografías en la encrucijada entre

⁹² Esas emociones que acompañan a las imágenes tienen un valor ético para Margalit, en concreto, para el modelo de perdón que psicológica y éticamente conviene, aquel que se basa en la metáfora de *cubrir*, no en la de *borrar* porque «What ought to be blotted out is the memory of the emotion in the sense of reliving it, not in the case of remembering it» (Margalit, 2003: 208).

«la unión de la desaparición próxima del testigo y la irrepresentabilidad del testimonio» (Didi-Huberman, 2004: 3).

Estas fotografías conforman signos, imágenes, que por imperativo ético deben ser recordadas por la humanidad. En este sentido, confluye en ellas la doble condición que Sekula (1984) diferenciaba en las fotografías: actúan como documento en relación metonímica con lo que representan de la mano del fotógrafo-testigo, pero también pasan a adquirir un estatus de fetiche en tanto que adquieren un valor intrínseco: los eventos y las personas que representan deben ser recordados más allá de su utilidad para prevenir o no futuros hechos; se trata de un acto de justicia, y por ello la imagen pasa de ser metonimia de lo representado a metáfora como restitución, y el fotógrafo pasa a ser en parte un vate, alguien que ha sido capaz de proveer al resto de la humanidad de lo necesario para su redención. La cuestión es que «conformarse con las imágenes sería, por supuesto, privarse de los medios para comprenderlas» (Didi-Huberman, 2004: 235).

Aby Warburg: una psicología de la cultura

Imágenes, cultura y pathos

Aby Warburg⁹³ es uno de los teóricos del arte más importantes y originales, que desarrolla su pensamiento en los últimos años del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX —en la última etapa de la modernidad, junto a Benjamin—, pero también uno de los filósofos cuyo pensamiento teórico resulta más difícil de aprehender y de aplicar como metodología. Aunque se lo considera el fundador de la iconología, esta se ha transformado en la práctica de sus discípulos, principalmente Panofsky y Gombrich, y posteriormente Mitchell, en una disciplina diferente, más aplicable, a la que no nos vamos a referir en este apartado. Ahora nos acercaremos a él como el fundador de esa «scienza senza nome» que postula Agamben (2012). Lo que nos interesa de Warburg —como también de Beltrán Almería— no es encontrar una metodología de estudio de fototextos, sino una estética de la imagen basada en el vínculo —y no la ruptura— no solo de los fenómenos culturales sino de naturaleza y cultura a través, precisamente, de la memoria.

⁹³ Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929) nació en una familia acomodada que le permitió comprar grandes cantidades de libros, estudiar arte, filosofía, historia y religión en Alemania, Italia y Francia, así como viajar tanto por Europa como por América para conocer culturas nativas y especializarse en el Renacimiento italiano. Warburg sufrió un trastorno maniático-depresivo por el que ingresó entre 1921 y 1924 en un instituto psiquiátrico. Para preservarlos de los nazis, sus discípulos llevaron los 60 000 volúmenes de su biblioteca a Londres, que actualmente forma parte al Instituto Aby Warburg.

Siguiendo una línea de trabajo ya existente, nuestra propuesta es acercarnos al pensamiento de Warburg a la luz de las ideas de biología, psicología y neurociencia expuestas –Kahneman, Damásio, etc.–, algo que permite y reclama la atención al contexto en que se desarrolla su pensamiento, como expondremos a continuación. Si, como señalamos, la semiótica visual se desplaza hacia una neurosemiótica cuando se atiende a los fenómenos de la percepción, con Warburg «se pasa de una historia del arte (*Kunstgeschichte*) a una ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*)» (Didi-Huberman, 2009: 43) al considerar cuál es la naturaleza de la representación.

En un texto programático sobre esa ciencia de la cultura fundada por Warburg, Edgard Wind (1983) indica cuál es el contexto al que aquel reacciona, a saber, la consideración de la historia del arte por parte de Alois Rielg y Heinrich Wolfflin como un campo autónomo, escindido del resto de fenómenos culturales, y basado en la visión pura («pure vision») de la forma diferenciada del tema (Wind, 1983: 21-22). Puesto que la forma es el fenómeno siempre presente, se adopta un acercamiento formalista que rompe la unidad de la obra con su contenido y con su contexto.

Sin embargo, como indica Wind, «if the various areas of culture are treated as parallel, we shall fail to take account of those forces which develop in the interaction between them, without which the dynamic march of history becomes unintelligible» (Wind, 1983: 24). Warburg fue consciente de la necesidad de romper las fronteras artificiales entre disciplinas humanísticas, así como entre estas y la ciencia. En ese sentido, se interesó por diversas ciencias y las tomó para su ciencia sin nombre, especialmente la psicología y la antropología. Así, poseía formación en la primera, y llegó a considerarse un psichistoriador porque, como reconoce Didi-Huberman, subvirtió la historia del arte al postular para ella un «modelo psíquico» (Didi-Huberman, 2009: 25) y adoptó la actitud de un antropólogo, al acercarse a comunidades autóctonas, suplantando el objeto artístico tradicional y ampliar su «campo fenomenológico» para evitar el fetichismo de la disciplina (Didi-Huberman, 2009: 40).

Su consideración de cultura es genuinamente antropológica –«Forse il modo meno infedele di caratterizzare la sua “scienza senza nome” è quello di inserirla nel progetto di una futura “antropología della cultura occidentales” in cui filología, etnología, storia e biologia convergono con una “iconología dell’intervallo”» (Agamben, 2012: 142)– y su interés en fenómenos externos al canon e impuramente artísticos recuerda el impulso abarcador de los estudios culturales. Sin embargo, hay una diferencia clave que hace de ambos acercamientos a la cultura fenómenos distintos: el robusto pensamiento filosófico que

sostiene la disciplina de Warburg, y que es también la razón de que Bal llame a su propuesta de estudio *análisis cultural* pero no estudios culturales, ya que esta disciplina, a pesar de todos sus méritos, ha fallado en proponer una metodología adecuada de estudio (Bal, 2002: 9), que precisamente la investigadora holandesa trata de suplir. En este sentido, no es casual que, como Warburg, Bal ponga la memoria en el centro del análisis cultural. Warburg no amplía su objeto de estudio, sino que cambia radicalmente la forma en que lo aprehende, y esa mirada es la que nos proponemos rescatar y adoptar.

Si para Damásio la imagen (neurológica) es la unidad mental, para Warburg la unidad cultural es la imagen, a partir de la que estudiar la cultura como una historia psíquica. ¿Pero qué tipo de imagen? No se trata de la imagen gráfica de la clasificación de Mitchell (1984), aunque posea una dimensión material, ni de un signo peirceano, aunque como este sirva para romper con todo idealismo.

Wind señala la importancia para Warburg de la teoría del símbolo de Vischer, similar al signo sausseriano, como la articulación de una imagen u objeto visible («visible object») y un significado o concepto («concept») (Wind, 1983: 27), que podía darse de tres formas entre dos extremos: como experiencia religiosa, en que la imagen y su significado son indistinguibles, y por ello en ocasiones se ingiere el objeto, o en un sentido lógico que disocia ambas entidades y hace del símbolo una alegoría. El punto intermedio es aquel en que no se cree en la dimensión mágica del símbolo, pero se actúa en consecuencia, es decir, cuando se utilizan metáforas en el lenguaje carentes de sentido mágico:

The critical point, however, lies in the middle of the spectrum, where the symbol is understood as a sign and yet remains a living image, where the psychological excitation, held in tension between the two poles, is neither so concentrated by the compelling power of the metaphor that it turns into action, nor so detached by the force of analytical thought that it fades into conceptual thinking. It is here that the image, in the sense of the artistic illusion, finds its place (Wind, 1983: 28-29).

En el Capítulo 1 indicamos que el lenguaje (en sentido amplio, todo sistema simbólico) es metafórico no impostadamente sino porque la cognición actúa por metáforas: Damásio afirma que nacen del intercambio de imágenes (2018: 134), lo que se da en la memoria asociativa, lugar en que pueden quedar latentes y ser activadas y transformadas. Según Fernando Checa, «[e]l proceso de creación se estimula por una doble memoria,

individual y colectiva, que es el lugar donde se crea el espacio del pensamiento» (Checa *apud* Warburg, 2010: 138).

Para Warburg, la imagen no posee unas fronteras fácilmente trazables (Didi-Huberman, 2009: 34), no solo en sentido pragmático como el texto, sino diacrónico: la imagen *es* movimiento y *es* tiempo. A pesar de tener una estructura que podemos determinar, esta es un fósil de la imagen como encrucijada en movimiento de diferentes tiempos históricos –es en sí misma «un tiempo complejo»– (Didi-Huberman, 2009: 35). Estas implican la mirada, pero también la memoria (Didi-Huberman, 2009: 134), si bien en un nivel diverso al postulado por Bal: no en el de los receptores individuales sino en la estructura que subyace a ellas, la del «*inconsciente del tiempo*» y sus latencias (Didi-Huberman, 2009: 100), una estructura que escapa a los individuos que la integran.

El trabajo de Warburg se basa en una búsqueda de las imágenes que llama las formas culturales del pathos –*Pathosformeln*–, en su dimensión y transformación diacrónica, en el modelo temporal que les es propio, el de la continuidad –*Nachleben*–. No se trata de formas arquetípicas ni de significados universales, sino de «un síntoma, un rasgo excepcional, una cosa desplazada» (Didi-Huberman, 2009: 50). Así, al especializarse en el Renacimiento Warburg rechaza su consideración como el retorno de la Antigüedad de forma inalterada sino impura y, al contrario que el resto de concepciones de su época, no tiene como objetivo el establecimiento de una periodización histórica (Didi-Huberman, 2009: 75). Warburg trata de encontrar los poderes con los que la Antigüedad se relacionó en su surgimiento, así como las fórmulas preexistentes que reaparecieron en el Renacimiento (Saxl *apud* Warburg, 2010: XVI).

El neologismo *Nachleben* encarna la idea de continuidad del paganismo según Agamben (2012: 130), mientras que para Didi-Huberman (2009) se traduciría «supervivencia», quien insiste en su carácter de anacronía: trastorna nuestro sentido del tiempo porque «impone la paradoja de que las cosas más antiguas vienen a veces *después de las cosas menos antiguas*», como ocurre con el retorno de la astrología de tipo indio en las astrologías griega, árabe y medieval que la habían suplantado (Didi-Huberman, 2009: 76).

Didi-Huberman se remonta al concepto de *survival* del etnólogo Edward B. Tylor que, como *Nachleben*, se forma a la luz de la antropología y el evolucionismo, pero resulta ser menos evolucionista que darwiniano: no se trata de la supervivencia del más adaptado, sino de lo más inadaptado, lo que impide toda teleología (Didi-Huberman, 2009: 58). Así, Warburg rompe con la noción de progreso: «la forma superviviente, en el sentido de

Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte» (Didi-Huberman, 2009: 59).

Didi-Huberman relaciona este tiempo con lo que Darwin llama las apariciones accidentales según las cuales hay caracteres que parecen perdidos y que retornan porque están en latencia, de manera que lo nuevo puede ser, en realidad, algo más antiguo (Didi-Huberman, 2009; 80). Sin embargo, también en la memoria asociativa las ideas que estaban inactivas —y que actuaban como ideas inexistentes— pueden volver a activarse en un tiempo de anacronías y retornar transformadas, metamorfoseadas. La importancia de la memoria en el estudio de las imágenes se debe a que estas son coleccionadas en la memoria social y es en su tiempo histórico que se transforman y continúan su existencia. Pero esta configuración colectiva no es distinta de la memoria neurológica; así, biología y psicología toman parte en la teoría de Warburg en relación con «the implications of encounters with pre-existing images passed on by memory» (Tononi, 2022: 43).

A la pregunta de «¿cuáles son las formas corporales del tiempo superviviente?» responde Didi-Huberman con las *Pathosformeln*, las «fórmulas de pathos» (Didi-Huberman, 2009: 173), es decir, las fórmulas de expresión de las emociones. La cultura como orden simbólico es habitada por imágenes y regida por las fuerzas del pathos: con esta intuición Warburg reconcilia forma y contenido, arte y contexto, porque «designa un indissolubile intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica» (Agamben, 2012: 125). Así, de su tratamiento de las imágenes, Wind destaca que «any attempt to detach the image from its relation to religion and poetry, to cult and drama, is like cutting off its lifeblood» (Wind, 1983: 25).

La imagen surge de una fricción dinámica entre la forma y el contexto, de manera que lo que se manifiesta es, en palabras de Didi-Huberman, «el trazo en acto» (Didi-Huberman, 2009: 163), del que nace un significado contextual. La imagen no se reduce a lo simbólico ni a lo material, sino que nace en cada contexto, por ello la materialidad es solo una huella y su significado no es universal sino susceptible de polarizarse. Para Warburg, una fórmula de patetismo como «la muerte de Orfeo no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el oscuro misterio de la saga dionisiaca con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad paganas» (Warburg, 2005 [1932]: 22).

El teórico alemán considera que en la memoria se producen los dos polos que participan de la creación artística, el apolíneo de «la contemplación serena» y el dionisiaco

«del abandono orgiástico»; así, la cultura figurativa se daba entre ambos extremos, lo que no había sido suficientemente considerado (Checa *apud* Warburg, 2010: 138). En la memoria se produce el momento creador, que se inclina por el polo dionisiaco (Checa *apud* Warburg, 2010: 139).

Pero, además, le sirven para reconciliar el estudio de la cultura con el de la naturaleza. Warburg se adhiere a ideas antropológicas que sitúan en el origen de la representación no las nociones esteticistas de belleza y fealdad, sino las de lo que hemos llamado sentimientos homeostáticos, esto es, el «placer y el disgusto, la atracción y la repulsión», cuyo origen está en el cuerpo, pero también en la psique (Didi-Huberman, 2009: 197-98). Sabemos, sin embargo, que es artificial la separación entre cuerpo y psique: como indica Damásio, la mente surge de la conjunción entre cerebro y cuerpo y, al nivel de los sentimientos homeostáticos, hay una comunicación directa entre el estado del cuerpo y el sistema nervioso. Tononi destaca, confirmando el análisis de Wind, que la noción de memoria de Warburg «has a biological root» (Tononi, 2022: 43). Las *pathosformeln* se hallan en la encrucijada entre instinto y simbolismo a través del vínculo de la imaginación, con el que el impulso corporal deja su huella en las formas. Esas imágenes se enraízan en el proceso del hombre de liberarse de sus fobias o, como ocurre con el tema de la astrología, en cómo el hombre se va liberando de la determinación de fuerzas irracionales; así Warburg se detiene ante la actitud que toma el artista frente a estas formas establecidas (Checa *apud* Warburg, 2010: 139-141).

El concepto de polarización de Warburg es estudiado por Tononi a la luz de la observación de Goethe en *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (*La metamorfosis de las plantas*), donde se establece que se generan numerosas formas naturales a través de la variación de un órgano: «Similarly, Warburg shows how the metamorphosis of images from one culture to the next is based on a similarity of expressions, gestures, postures, movements, and forms (or formulas), distant in time but close in space» (Tononi, 2022: 45). Asimismo, la obra de Darwin *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* «permitía pensar la regresión en las imágenes de la más elevada cultura» (Didi-Huberman, 2009: 211). Para Darwin, en primer lugar, se da la impronta como el movimiento muscular resultado del sistema nervioso, del que se genera la expresión; pero, tras aquella, el desplazamiento hace que el primer objetivo biológico del gesto quede en segundo lugar, es decir, que estos se reproduzcan por hábito independientemente de su utilidad. Y es con ese desplazamiento que vuelve el gesto inútil que también se hace más expresivo. En el ámbito cultural y simbólico, el desplazamiento provee de intensidad

a la forma, que puede pasar a significar lo antitético, una «insensibilidad a la contradicción» (Didi-Huberman, 2009: 221). Por tanto, en la dinámica de la polarización, las fórmulas, sin un sentido fijo, pueden encarnar pasiones distintas e incluso contrapuestas.

Si bien no se trata de simples símbolos o arquetipos, tampoco son el resultado de «simples reflejos» (Didi-Huberman, 2009: 208), es decir, no son respuestas instintivas, comportamientos adaptativos. Hay una mezcla de ambas –animalidad y simbolismo–. Lo que sobrevive es, en parte, lo primitivo, y por tanto se da como «un conflicto entre la naturaleza y la cultura, o, más exactamente, entre *manifestaciones* pulsionales y *fórmulas* simbólicas» (Didi-Huberman, 2009: 211) porque, como afirma Damásio, la cultura no puede explicarse únicamente como resultado de los sentimientos homeostáticos.

Nos interesa la propuesta de Warburg porque las fotografías no solamente recogen una reiteración y transformación de ciertas formas reconocibles, sino que esas formas pasan por el cuerpo y la mente –por el ser, primero– y son proyecciones en tanto que poseen una dimensión primitiva y otra simbólica de la misma forma que el ser humano es biología y cultura de manera inseparable. El «gesto natural» se convierte en «fórmula plástica» (Didi-Huberman, 2009: 231). No pueden comprenderse las formas si solo se contemplan en su relación iconográfica porque tienen que entenderse como *gestos psíquicos* (Didi-Huberman, 2009: 254), pero no solo con ello. El enfoque de Warburg nos ayuda a comprender que las imágenes (*pictures*) no son una remediación de imágenes mentales sino de todo un impulso somático que comprende el cuerpo y la mente a través de la capacidad mimética humana y de su memoria.

A partir del análisis que hace Wind (1983) del concepto de *Kulturwissenschaft* de Warburg, Tononi (2022) considera las *Pathosformeln* en relación con la teoría de la empatía según la teorizó Robert Vischer, a quien Warburg siguió, y a la luz de los nuevos descubrimientos en neurociencia «as Warburg and Wind desired» (Tononi, 2022: 38).

Según Tononi, el historiador del arte alemán aplica la teoría de la empatía de Vischer, de forma que «Warburg believed that empathy was comprised of a style that privileged and emphasised the representation of figures in movement and the expression of emotions through facial expressions and body postures» (Tononi, 2022: 51). La empatía, por tanto, se configura a nivel social, convirtiendo la apariencia física y los movimientos musculares –y posteriormente instrumentos culturales como el vestido– que no han evolucionado para significar –*clues*– en signos destinados a significar. Las imágenes son una remediación del cuerpo sentido por la mente, o de la mente como resultado de la conciencia del propio cuerpo.

Para Vischer, la empatía se da en el cuerpo cuando inconscientemente este es proyectado sobre los objetos. Tononi señala que su interés estaba en dilucidar la relación entre la estimulación mental y la corporal, algo que consideraba un misterio (Tononi, 2022: 55) –que, en consecuencia, alimentaba la consideración del cuerpo y la mente en términos de dualismo cartesiano–, y que puede ser mejor entendido atendiendo a los recientes descubrimientos de neurociencia, especialmente a la descripción de las neuronas espejo en la última década del siglo XX. Estas permiten entender las emociones y acciones ajenas por medio de la simulación en el cuerpo del observador de un estado compartido, es decir, sin necesidad de inferir esa información (Tononi, 2022: 56); en lugar de generarse como una imagen del mundo exterior, la imagen tendría su origen en el interior del observador. Si bien el arte no puede –ni debe– explicarse únicamente como un producto biológico, creemos que resulta esclarecedor, a la luz de la teorización dada hasta el momento, comprender que estas formas patéticas poseen una realidad enraizada en los sentimientos homeostáticos, a pesar de las dificultades de sistematización de Warburg. Precisamente su antigüedad es indicio de su uso futuro o continuidad⁹⁴.

Tononi continúa sumando la dimensión evolutiva de la empatía y su rol en la interacción social, basado en el efecto similar que poseen las imágenes percibidas e imaginadas. Las fórmulas de pathos están inscritas en el movimiento, porque este es fundamental para la creación cultural. En palabras de Damásio:

las respuestas culturales empiezan en representaciones mentales, pero surgen gracias al movimiento [...] Las intervenciones culturales suelen surgir a partir de movimientos relacionados con la emoción: de las manos, de manera fundamental, pero también del aparato vocal, de la musculatura facial (un factor fundamental para la comunicación) o de todo el cuerpo (Damásio, 2018: 258).

Margalit daba al término de ética el sustrato de una memoria común; la empatía, que comparte la misma raíz griega, se basa en la emoción compartida a través del cuerpo.

⁹⁴ Según Tononi, «In recognising the possibility of an emotive response by the viewer, Warburg understood the role of empathy and simulation in art perception and individuated the key (or one of the keys) to recognizing decadence in art, or the moments of transition between one era and another» (Tononi, 2022: 57).

Imagen e historia

La imagen según Warburg, por una parte, posee características concretas, difíciles de extrapolarse, pero, por otra, presenta vínculos, directos o no, con propuestas que la ponen en valor. Principalmente, ha sido relacionada con el pensamiento y la obra de Benjamin, en especial con su concepto de imagen dialéctica y su proyecto *Das Passagen-Werk (Libro de los pasajes)* (por ejemplo, Agamben, 2012: 146), y es a través de Benjamin como se puede ver su relación con la propuesta de Bal.

Como es común en los conceptos cultivados por Benjamin, el de imagen dialéctica puede entenderse en más de un sentido (Buck-Morss, 2001: 84) y, en todo caso, no queda definido de forma clara en ningún momento (Pensky, 2004: 178), algo que dificulta su aplicabilidad. Frente a las formas de interpretación histórica vigentes, como la historia universal que carece de método y se basa en la adición, la imagen dialéctica debe enmarcarse en el método del materialismo histórico, una concepción de la historiografía radicalmente nueva, basada en la noción de imagen como herramienta metodológica para la interpretación.

En el marco de su filosofía de la historia, la significación de los acontecimientos históricos no es dada por estos, sino que el historiador llega intuitivamente a ella desde su tiempo presente. Según el materialismo histórico, el objeto histórico puede conocerse en un acto de rescate, en forma de imagen, como crítica al concepto de progreso, y a través del sentido común, por el que Benjamin entiende, según lo explica Buck-Morss, «la actualidad de los objetos pasados en un contexto presente que les otorgaba un significado que no poseían originalmente» (Buck-Morss, 2001: 245). La relación con el pasado, por tanto, es dialéctica.

Su obra *Das Passagen-Werk (Libro de los pasajes)* pone en práctica ese nuevo modo de materialismo historiográfico, proyecto que se basa en la construcción de imágenes para revelar la realidad del auge de la cultura del capitalismo durante el siglo XIX. Se trata de un proyecto de crítica cultural de inspiración marxista: si Marx había comprendido que el capitalismo implicaba una forma de encantamiento de las masas, Benjamin lo trata en términos de sueño colectivo y, consecuentemente, el materialismo histórico debe permitir el despertar de ese estado a través de las imágenes dialécticas (Pensky, 2004: 182). Según el marxismo, las mercancías, tratadas como fetiches, adquieren cualidades humanas, especialmente los objetos de consumo, de modo que Benjamin se detiene en

mayor medida en los productos más perecederos de la cultura, que redescubiertos revelan la realidad del capitalismo (Pensky, 2004: 187).

La verdad histórica se hace legible o reconocible a través de la imagen dialéctica, en la que presente y pasado negocian (Pensky, 2004: 180); en palabras de Pensky, «the task was to cultivate a particular capacity for *recognizing* such moments» (Pensky, 2004: 181, la cursiva es mía [A. L. M.]). En Benjamin, la imagen tiene un valor cognoscitivo, ya que con ella se representan mejor que con las argumentaciones las configuraciones históricas (Buck-Morss, 2001: 84), a través de su confluencia de elementos antitéticos que no se resuelven (Buck-Morss, 2001: 234-235). El pensamiento en imágenes implica tomarlas del discurso estético y proveerlas de poder político (Pensky, 2004: 179). Así, en lugar de teoría o método, estas suceden, según Pensky, en el tiempo mesiánico de una redención teológica (Pensky, 2004: 181).

Las imágenes dialécticas no son meramente imágenes visuales (poseen una configuración intermedial, como las imágenes cognitivas), y se basan en el principio de montaje, técnica tomada del mundo del arte, cuya fuerza está no en las partes sino en las relaciones de tensión –los fragmentos crean constelaciones y estas constituyen imágenes–, lo que permite el reconocimiento. Por tanto, el principio de montaje conlleva una reinterpretación de los fragmentos a partir de la dimensión crítica que adquiere la memoria. Frente al tiempo continuo y cronológico, hay un tiempo de repeticiones y discontinuidades (Pensky, 2004: 192), que es también el tiempo de Aby Warburg.

En palabras de Luelmo Jareño «la imagen dialéctica es, precisamente, esa configuración de sentido que surge del encuentro entre la imagen física, palpable, pretérita, y aquella que, situado en la punta temporal del presente, propone o cree leer el historiador» (Luelmo Jareño, 2007: 172). Como en el caso de Warburg, forma y contenido resultan indisolubles porque el sentido nace de la fugacidad de su fricción en un momento presente; igual que en toda memoria, no hay un acceso archivístico al conocimiento sino que este se reconstruye. En el concepto de *Nachleben* estaba también presente el rechazo al progreso, que solo podía entenderse como continuidad de formas dadas.

Lo que resulta esclarecedor es que ambos pensadores pongan en práctica un pensamiento por imágenes a través de un principio eminentemente moderno como es el de montaje, a través de una concepción de la imagen preñada de valor cognoscitivo, que, siendo visual, no se reduce a ese aspecto (*picture*), sino que se presenta como una configuración temporal compleja entre presente y pasado que permite el reconocimiento a través de la memoria.

Por su parte, Bal (2002) se basa en el pensamiento benjaminiano para elaborar su concepto de imagen –que no es solo visual– y abordar las relaciones culturales entre estas a través de su mutua *metaforación* («metaphoring»), es decir, de su traducción carente de original e incapaz trasvasar un significado idéntico. *Metaforar* es un proceso, una actividad que implica la transformación de las imágenes, pero no en un solo sentido temporal, sino del presente al pasado y del pasado al presente (Bal, 2002: 80). Para ilustrar la capacidad de tal concepto, se basa en la relación de dos esculturas, el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini y de *Femme-Maison* (1983) de Bourgeois.

Según Bal, la escultura de Bourgeois cita –tomando la forma de escritura predilecta de Benjamin– la obra de Bernini en un proceso de metaforación a partir de varios elementos de la obra, como los pliegues del vestido y la actitud corporal; globalmente, «Bourgeois translates the one level of integration—of body, skin, and dress—into the other—of sculpture and architecture» (Bal, 2002: 86). Como en el caso de Warburg, el acercamiento al arte implica una filosofía de la historia, incluso una ética de la historia, basada en la actividad de la memoria. La actividad de metaforar es una intervención sobre las imágenes que se traducen, las cuales «can never again be what it was before her intervention» (Bal, 2002: 89), pero que son salvadas para el tiempo presente porque son reconocidas –término al que volveremos en el próximo capítulo–: «An image in the full sense—literary metaphor or graphic visible “text” —can only exist culturally if it is “recognized by the present as one of its own concerns”» (Bal, 2002: 89-90).

En definitiva, el análisis cultural de Bal es capaz, como la *Kulturwissenschaft* de Warburg, de trascender los límites artificiales entre disciplinas y transformar la historia del arte en una filosofía y una ética de la historia, en cuya relación con el pasado las imágenes, como configuraciones de potencial crítico, se vinculan diacrónicamente transformándose. Si para Warburg esas imágenes son fórmulas enraizadas en la psicología del hombre fuera de toda intención de ser transmitidas –podríamos decir que se detiene en las ideas que quedan en latencia–, en Bal la relación con las imágenes se da activamente en la memoria e implica una ética de la cultura: qué va a ser rescatado y reconocido para nuestra cultura, para nuestra memoria compartida. Por ello, el componente psicológico de Warburg desaparece.

En su ensayo *Kleine Geschichte der Photographie*, Benjamin subraya el acierto de la lectura que realiza Alfred Döblin de la obra de August Sander *Antlitz der Zeit*; frente a esta, la de Albert Renger-Patzsch *Die Welt ist schön* le parece lo que Beltrán-Almería llama una forma de esteticismo. Elocuentemente, Benjamin afirma que el libro de Sander es un atlas («Bildbuch») que sirve para entrenar la mirada en la fisionomía según las necesidades del poder⁹⁵.

Warburg no realizó una sistematización de las fórmulas de pathos; en su lugar, comenzó su gran proyecto inacabado, el atlas *mnemosyne*. Cometa (2016) determina tres formas que puede adoptar el fototexto: la forma de écfrasis, la forma de emblema y la forma de atlas. En el primer capítulo introdujimos los conceptos de écfrasis y emblema, pero nada hemos dicho hasta ahora del atlas. En este apartado vamos a profundizar en esta forma –y en su relación con el de colección– y en uno de sus ejemplos más reveladores, tanto a nivel artístico como teórico, para la fototextualidad: el proyecto *mnemosyne* de Aby Warburg.

La forma de atlas es previa a la invención de la fotografía (Cometa, 2016: 94); se trata de un tipo de libro de referencia, junto a enciclopedias, diccionarios, almanaques, cronologías, breviarios, catálogos, compendios, corpus, glosarios, guías, etc., es decir, libros ideados como solución al problema de la búsqueda de información, que se multiplicaron a partir de los siglos XVII y XVIII, necesarios al aumentar el saber del mundo (Burke, 2013: 169-170). Así, mientras que en el siglo XV el conocimiento podía buscarse mayoritariamente en fuentes manuscritas, desde mediados del siglo XVII a los documentos privados se añadían libros de referencia especializados (Burke, 2013: 187).

En esa condición de textos de consulta, los atlas tienen características específicas: como las enciclopedias, tienden a ser ampliados en cada nueva edición (Burke, 2013: 114), y, como los diccionarios, no están configurados para ser leídos de principio a fin, sobre todo si se organizan alfabéticamente –a pesar de que puedan serlo– (Burke, 2013: 183). De hecho, Cometa indica que en esta forma prevalece el rol del lector, quien debe

⁹⁵ «Über Nacht könnte Werken wie dem von Sander eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben. Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas» (Benjamin, 1955).

organizar el sentido del texto con lecturas que pueden ser multidireccionales (Cometa, 2016: 94).

Asimismo, en un atlas no hay un inicio claro y determinado, y tampoco suele haber un momento en que se lo dé por acabado (Didi-Huberman, 2011: 14). Aunque cuando adquiere la forma de libro posee páginas, en realidad está formado por láminas con imágenes que se consultan, porque el atlas es, ante todo, «una *forma visual del saber*, una forma sabia de ver» (Didi-Huberman, 2011: 14). Esta forma se basa, además, en la ausencia de jerarquía entre las imágenes (Marfè, 2021: 24).

Cometa destaca la predilección de la vanguardia del siglo XX por la forma del atlas (2016: 95), en virtud del principio constructivo del montaje que destaca Marfè: «L'ordine della “forma-atlante” è quello del collezionista e il suo procedere da un'immagine all'altra rimanda alla nozione benjaminiana di “montaggio”» (Marfè, 2021: 24). Como vimos en el Capítulo 1, la vanguardia comienza a expresarse a través del *collage*, del que se desgaja el fotomontaje al basarse en las posibilidades que ofrece la fotografía. Así, entre los fotolibros que adoptan la forma del atlas, Cometa señala *Antlitz der Zeit* de August Sander, que define como «enciclopedia di volti» (Cometa, 2016: 95), así como *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) de Kurt Tucholsky.

La forma del atlas implica el principio de montaje, tanto para las imágenes en Warburg como para las citas en Benjamin en su *Das Passagen-Werk*. La forma de atlas —y también la de enciclopedia, como veremos— toma la actitud tan warburgiana de colección. Benjamin ya veían la alegoría barroca vinculada con lo fragmentario y desordenado, encarnado en «los gabinetes de magia» y «los laboratorios de alquimia» (Benjamin, 1990: 182). Así es como en los años veinte Brecht comenzó a coleccionar recortes de periódico y a utilizar fotografías anónimas en algunas cubiertas de libros (Kuhn, 2008: 180), hasta que el 8 de diciembre de 1939 refiere en su *Journal* una lista de posesiones, entre las que se encuentra «eine Mappe mit Fotos»⁹⁶ (Brecht, 1973: 73), como las carpetas de Sander.

Benjamin detecta esa actitud del coleccionista como paradigma de la modernidad. En uno de los fragmentos de su obra de 1928 *Einbahnstraße* (*Calle en sentido único*) se afirma que los niños se sienten atraídos, mucho más que por aquellos objetos pensados para su entretenimiento, por los productos de desecho de la sociedad: «In ihnen bilden sie die Werke der Erwachsenen weniger nach, als daß sie Stoffe sehr verschiedener Art durch das, was sie im Spiel daraus verfertigen, in eine neue, sprunghafte Beziehung zueinander

⁹⁶ Una carpeta con fotos (la traducción es nuestra, A. L. M.).

setzen»⁹⁷ (Benjamin, 2011 [1928]: 20). Esta actitud no puede desvincularse de la imagen dialéctica, aquella que surge de la reordenación y reinterpretación de aquellos desechos del capitalismo para permitir el despertar de las masas.

Warburg trabajó en el proyecto inacabado de su atlas entre 1924 y 1929, año en que murió. En su forma móvil, también cambia al ser preparado para exponerse y publicarse; mientras que los paneles para exposiciones permanentes están ordenados y poseen un epígrafe con el tema de cada panel, así como etiquetas para las fotografías, «[t]odas estas características faltan en aquellos papeles destinados al atlas», que fueron fotografiados apresuradamente (*apud* Warburg, 2010: v). Si de por sí un atlas no puede concluirse, este especialmente se halla inconcluso. La primera serie de paneles está formada por cuarenta y tres, fotografiados con más cuidado que la siguiente serie, de sesenta y ocho, y un último panel, con un total de mil objetos (*apud* Warburg, 2010: vi).

Se trata de un dispositivo fotográfico basado en el «pensamiento por imágenes» (Didi-Huberman, 2009: 408), que le sirve para reunir las fórmulas de pathos que había hallado en la cultura occidental. Las imágenes, agrupadas por formas o gestos, en un primer momento son pegadas sobre cartones negros, pero después son dispuestas sobre telas del mismo color. Se trata de la exposición del archivo, «una elaboración teórica sobre la memoria de las imágenes y de los símbolos comprendida a partir de sus fenómenos de supervivencias» (Didi-Huberman, 2009: 419).

El atlas es, por tanto, imposible fuera de las posibilidades de la fotografía, lo que Benjamin (1955) ya había señalado en su ensayo sobre la fotografía y que indicamos en el Capítulo 1: el arte como fotografía que, en el caso de Warburg, permite no solo la reproducción a escala sino la reproducción de la obra en todos sus detalles, sin esquematizarla.

Para Warburg, el atlas no solo es una forma de relación iconotextual, sino que encarna el complejo pensamiento sobre las imágenes y la memoria, ya que en él las imágenes no funcionan como ilustraciones, sino que se relacionan mutuamente de la misma forma en que Bal hace dialogar las esculturas, con una entidad propia: son la parte visual de la biblioteca como «armazón textual» (Didi-Huberman, 2009: 414), que, aunque carecen de leyendas, están acompañadas de dos volúmenes con comentarios.

⁹⁷ «En ellos no tanto reproducen las obras de los adultos como, mediante lo que con ellos confeccionan en el juego, ponen unos junto a otros, en una nueva, veleidosa relación, materiales de muy diversa índole» (Benjamin, 2015 [1928]: 14).

Como es propio del atlas, *mnemosyne* reclama múltiples lecturas, entendido por Didi-Huberman como una «matriz visual para desmultiplicar sus órdenes posibles de interpretación» (Didi-Huberman, 2009: 418). La mirada no se halla unívocamente orientada ni está la interpretación expuesta, ni siquiera acotada o hallada. De sus conceptos metodológicos, difícilmente aprehensibles, el resultado práctico no es un proyecto sistemático sino la aspiración a la totalidad, la vaguedad: exponer todas las imágenes y sus relaciones, pero sin hacerlas explícitas.

Warburg fotografió las imágenes en distintas configuraciones, lo que indica que no hay una forma acabada, sino que «en cada nueva constelación le confiaba un nuevo significado» (*apud* Warburg, 2010: VI). El montaje permite «desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo» (Didi-Huberman, 2009: 428), tiempo que a su vez está constituido por elementos diversos (Didi-Huberman, 2009: 453). Este montaje hace explícito el espacio entre las imágenes como «agujeros de memoria» (Didi-Huberman, 2009: 436), como intervalo que permite establecer vínculos entre los límites establecidos, también entre los de la palabra y la imagen.

Como la colección, el atlas posee un valor heurístico que Didi-Huberman destaca y define como «una experiencia de pensamiento no precedida por el axioma de su resultado» (Didi-Huberman, 2009: 37). Es decir, se trata de una guía para hallar conocimiento, similar al que describimos para la mente en el Capítulo 2, que se inclina por la solución suficientemente satisfactoria frente a la óptima. Para la mente, es el procedimiento más adecuado en un contexto de sobreabundancia de información, como aquel del atlas, que puede ser alimentado aún con más imágenes, pero también en algo en que nos detendremos más adelante: la posible ignorancia de información. Es decir, si bien es necesario seleccionar las imágenes y combinarlas de diferentes maneras, siempre debe ser desde la provisionalidad de que, posiblemente, falten imágenes, ignoradas o perdidas en la memoria.

La forma de atlas ha servido para introducir la que va a ser una forma central en nuestro trabajo, la enciclopedia, y una de sus características, la posibilidad del no saber —la antienciclopedia—.

Estéticas y regímenes

En este apartado vamos a poner en relación el pensamiento de Warburg con la estética de Luis Beltrán Almería a través del concepto de regímenes en el marco de la disciplina de

gran historia. Si bien son propuestas irreductibles, nos interesa destacar el acercamiento de ambos –Warburg como precursor, Beltrán Almería como teórico– a las imágenes y a la literatura.

Beltrán Almería, como Warburg, reacciona a un acercamiento al objeto literario que no le resulta satisfactorio, y denuncia el mayoritario tratamiento polarizado: «La literatura ha sido reducida ya sea a objeto material (el libro, pero también el discurso verbal) ya sea a objeto ideológico. Formalismo y sociologismo se han adueñado de los estudios literarios hasta hoy» (Beltrán Almería, 2017: 22). Frente a la atención a la forma o al contexto, reclama el estudio estético, entendiendo estética como «la forma interior, por oposición a las formas sensibles, externas», que se debe al devenir histórico (Beltrán Almería, 2017: 23). Así, su propuesta es hacer de la historia de la literatura una historia de las formas estéticas (Beltrán Almería, 2017: 24).

Para ello, ha vinculado su investigación a una disciplina mayor, la de la gran historia, que sitúa todos los fenómenos, también los humanos, en un marco cósmico, abarcador, a partir de aquello que rige todo el conjunto: el aumento y la disminución de la complejidad a todas las escalas (Spier, 2011: 24). En concreto, las estéticas se vinculan con un concepto propuesto por Fred Spier, uno de los teóricos de esta disciplina, el de *régimen* («regime»), que sirve para cubrir todas las formas de complejidad (los sistemas complejos adaptativos y los sistemas complejos no adaptativos) y para estructurar la gran historia (Spier, 2011: 20-21). En el ámbito sociológico, el concepto de régimen ha sido usado para entender regulaciones que se desarrollan para lidiar con problemas a nivel individual, social y ecológico (Spier, 1996: 6). Por tanto, ha sido extrapolado del mundo humano y biológico al mundo no biológico, y, como el de sistema, desde nuestro punto de vista, unifica el ámbito biológico y el cultural.

Concretamente, Spier define los regímenes como «a more or less regular but ultimately unstable pattern that has a certain temporal permanence», e incluye regímenes culturales humanos, regímenes psicológicos no solo humanos, la naturaleza no humana y toda la naturaleza orgánica y no orgánica (Spier, 1996: 14). Se trata de modelos didácticos con valor analítico, representaciones de la realidad, pero nunca la misma realidad (Spier, 1996: 12). Como vimos en el caso de los sistemas complejos, los regímenes no pueden ser reducidos a la suma de sus partes.

Uno de los problemas que presentan es que, al referirse a procesos que existen en el tiempo y el espacio, los regímenes son difíciles de caracterizar: «Regimes should not be reduced to neat timeless structures, nor can their limits be determined precisely.

Regimes indicate arrays of possible fluctuations within certain limits that are hard to specify» (Spier, 1996: 9). Sin embargo, es precisamente esta vaguedad, al no confinar el proceso a estructuras cerradas y universales, lo que Spier valora del término para hacerlo operativo.

Así, todo lo que hay en la naturaleza puede ser explicado como régimen, pero ¿cuál es entonces su operatividad? Consideramos que su condición extensiva, lejos de invisibilizar el concepto, permite incidir en el estado dinámico y en la complejidad intrínseca de los regímenes, más allá de su posible distinción de los no regímenes. En definitiva, presenta un patrón unificador entre biología y cultura, y una caracterización de los fenómenos basada en la carencia de una estructura cerrada, en la ampliación desde su materialidad, y en la anacronía, comprendiendo los modelos de complejidad que poseen una estructura dinámica, abierta, y resultado de interrelaciones.

Asimismo, el concepto de régimen debe entenderse como alternativa al de *umbral* («threshold»), postulado por el fundador de la gran historia David Christian, precisamente para entender su importancia y novedad. El concepto de umbral se aplica a diversas etapas de estructuración de la gran historia caracterizadas por un aumento de la complejidad, de las que Christian contabiliza ocho (Spier, 2022: 48). Entre los problemas que Spier detecta, argumenta que el umbral no es definido con criterios claros, por lo que el establecimiento de un número fijo resulta arbitrario y antropocéntrico, y, además, solamente determina el aumento de complejidad, cuando también hay etapas en las que esta decrece (Spier, 2022).

Frente a la noción de umbral, Beltrán Almería entiende las estéticas como regímenes porque estas no conforman una sucesión lineal y estable, sino que conviven y se dan anacrónicamente (Beltrán Almería, 2021b). Esta es la noción temporal que también Warburg compartía, con saltos y retrocesos, y de hecho podemos entender también las imágenes como regímenes en sí mismas: configuraciones complejas en que confluyen varios tiempos y que escapan a su materialidad. Beltrán Almería describe varias estéticas, que divergen y convergen en formas híbridas, y retornan de forma diferente; la diferencia está en que para Beltrán Almería el retorno implica un triunfo, mientras que en Warburg no hay una selección natural de los estilos del arte.

Puesto que los textos que vamos a analizar se comprenden en el contexto de la modernidad, después de la invención de la fotografía, vamos a detenernos en la estética propia de este período según la caracteriza Beltrán Almería, quien fija su nacimiento en 1800. Frente a las revoluciones agraria y comercial, que supusieron la división de la

humanidad, la revolución moderna es la de la igualdad, que implica una nueva cultura, la cultura de masas –sin fronteras, global– y una nueva estética como resultado de la síntesis de elementos previos (Beltrán Almería, 2017: 347).

En la cultura de masas, que tiende a la internacionalización y lo masivo, y se basa en el espectáculo y la ideología del individualismo, se vuelven a unir las dos culturas premodernas: la elevada (escrita) y la popular (oral, tradicional), pero, sobre todo, funde cultura y mercado (Beltrán Almería, 2017: 350). Esta fusión es posible gracias a la revolución tecnológica y, sin embargo, Beltrán Almería discute la centralidad que tiene en el pensamiento de críticos como McLuhan (Beltrán Almería, 2017: 351) y Harari (Beltrán Almería, 2021c): «se trata de una cuestión más profunda y compleja [...] Estética, mercado y tecnología son los instrumentos del gran proyecto de unificación de la Humanidad» (Beltrán Almería, 2017: 351). En este sentido, habría que entender el rol esencial de la fotografía en la conformación de la modernidad, no tanto en su origen sino acorde con su dinámica y, por ello, esencial para entenderla. Su impulso, sin embargo, se basa en una fuerza que subyace a la humanidad, cuyo objetivo es alcanzar la igualdad y la libertad conjuntamente (Beltrán Almería, 2017: 151).

La estética de la modernidad es el simbolismo moderno, en que el lugar de Dios es ocupado por el hombre con nuevos ritos y que «trata de reunir pasado, presente y futuro» (Beltrán Almería, 2017: 355). Este simbolismo es resultado de la fusión de los dos aspectos de la cultura de masas, el conservador y el popular, y su tendencia innovadora –pero populista– tiene como contrapeso el convencionalismo, es decir, la «mera estetización» (Beltrán Almería, 2017: 356). De hecho, en la modernidad todo es susceptible de ser estetizado, pero con un objetivo funcional. Frente al simbolismo tradicional, en el moderno hay capacidad de cambio, por lo que la imaginación, que se orienta hacia el futuro, renueva sus imágenes (2017: 358-360).

Si el estudio estético de Beltrán Almería devuelve la literatura al ámbito de la cultura y de la naturaleza, Warburg vincula de nuevo el arte con la cultura y el cuerpo. Sin embargo, mientras que el régimen y la estética se postulan como mapas teóricos para comprender los objetos, en palabras de Didi-Huberman, «Warburg fue un historiador de las singularidades y no un investigador de universalidades abstractas» (Didi-Huberman, 2009: 180). Para no esquematizar las imágenes, reúne fotografías de las mismas en el atlas. Frente a la tipología de estéticas de Beltrán Almería, Warburg se planteó la creación de una tipología de las fórmulas patéticas, pero queda sin hacer más que en el atlas. Lo que nos interesa de poner ambas propuestas en común es la posibilidad de crear una

estética del arte y la literatura –de los fototextos– que vincule de nuevo naturaleza y cultura a partir del ser humano, rechazando como hacen los dos teóricos la belleza en tanto que fundamento de la estética.

ENCICLOPEDIA

En este apartado vamos a analizar el concepto de enciclopedia, central en la teoría semiótica de Umberto Eco, como método de análisis de fototextos, para lo que será necesario abordar también la metáfora desde el punto de vista semiótico. Los dos conjuntos de fototextos que estudiaremos serán los fotomontajes de John Heartfield y los fotoepigramas de Bertolt Brecht.

Como vimos, la semiótica de Eco está pensada de forma completa y coherente como una teoría de la cultura, en la que la fotografía puede ser considerada un elemento más en relación con el resto, lo que evita los sesgos derivados del aislamiento de este tipo de imagen en su consideración, ventaja que comparte con la semiótica de la cultura de Lotman, con la sociología de Bourdieu, con la teoría de los polisistemas de Even-Zohar y con el análisis cultural de Bal, entre otras disciplinas. El primer paso para un análisis de fototextos es la consideración de ambos medios como sistemas semiótico-culturales en igualdad.

En el capítulo previo discutimos las ideas sobre la fotografía de Eco que, a pesar de haber tenido menos repercusión que las de teóricos como Barthes, y por evitar alguno de los problemas que genera el análisis del semiótico francés, resultan operativas precisamente por lo expuesto en el párrafo anterior. Así, consideramos que su contribución debe ser puesta en valor, sobre todo, a través del concepto de *enciclopedia*, y que pueden relacionarse con las de teóricos como John Berger y Mieke Bal.

Finalmente, de la enciclopedia se derivará, al final de este apartado, el concepto de antienciclopedia, similar a la antibiblioteca de la que habla N. N. Taleb y para el que se inspira, precisamente, en Eco. Nos servirá para teorizar sobre la parte de la enciclopedia que no conocemos.

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento
de Uqbar.

JORGE LUIS BORGES (2002b [1944], 13)

La enciclopedia es, en palabras de Proni, «the most important of Eco's contributions to semiotics» (Proni, 2015: 22), y valora, asimismo, que sirve para abordar la complejidad semiótica del mundo actual globalizado (Proni, 2015: 32). Sin embargo, este modelo no ha encontrado la difusión y la aplicabilidad que cabría esperar de estas palabras⁹⁸.

Desde el ámbito italiano se ha venido trabajando en el legado crítico de Eco: la semiótica interpretativa, en que destaca el número especial de la revista *Semiotica* (2015) publicado en inglés, que incluye una bibliografía completa de los textos críticos de Eco y sus versiones en inglés. Las perspectivas son diversas. Andrei Cornea (2009) critica la lectura que Eco hace de Porfirio y de otros filósofos previos, como Tomás de Aquino y d'Alembert, para legitimar su idea de un pensamiento débil encarnado en la enciclopedia. Por el contrario, Desogus (2012) subraya la operatividad semiótica de la enciclopedia a partir de reglas pragmáticas y marcos narrativos; mientras que Thibault (2017) la pone en relación con la semiosfera, destacando en primer lugar el interés continuo de Eco por la semiótica de Lotman, que ejemplifica con su adopción de la distinción lotmaniana de culturas orientadas hacia la gramática o hacia el texto, denominadas culturas hipercodificadas e hipocodificadas. Defiende, por otro lado, que semiosfera y enciclopedia presentan diferencias, como su extensión y su estructura. La semiosfera tiene centro y periferia y, por tanto, jerarquías, mientras que la enciclopedia carece de centro, pero Eco parece tomar esa estructura dual en la relación entre enciclopedias medianas y especializadas (en Eco, 2014 [2007]). Asimismo, la semiosfera es más amplia puesto que incluye al habitante de esta, que queda fuera del modelo semántico de la enciclopedia, en el que se encarnan los posibles itinerarios dentro de aquella (Thibault, 2017).

⁹⁸ Como reconocen Bianchi y Vasallo (2015), fuera de Europa Umberto Eco es conocido más por su actividad de novelista que por su trabajo crítico, lo que probablemente se debe, como apuntan, al menor conocimiento del italiano como lengua científica y a la consecuente menor difusión de las ideas que se publican en esta lengua. Además, en el caso de Umberto Eco, las traducciones al inglés en muchos casos no se corresponden con los textos de las ediciones en italiano.

En su total dimensión, sin embargo, la enciclopedia se presenta como un modelo inabarcable y solo teóricamente imaginable. Como se verá, esto no quiere decir que sea inoperativo, puesto que su aplicación se da como enciclopedias locales que sí pueden describirse. Consideramos que la dificultad de su abstracción teórica no impide su aplicabilidad práctica.

La enciclopedia es un modelo explicativo del universo semiótico formado por las relaciones entre interpretantes (Proni, 2015: 32), que nace de la crítica al modelo semántico del árbol para organizar el conocimiento, encarnado en el diccionario (Thibault, 2017: 28), en el que se presuponen significados originales y una jerarquía esencial entre los signos. Como indica Peter Burke (2013: 86), la metáfora del árbol y sus ramas para representar el conocimiento fue clave durante la Edad Media y el siglo XVI, de forma que se realizaban representaciones arbóreas de todo tipo de conocimiento, implicando una jerarquía entre tronco y ramas.

En el *Trattato* (Eco, 2016 [1975]), la enciclopedia es abordada de forma plena en el apartado «Dizionario e enciclopedia», pero previamente se asocia a las posibilidades del semema («semema como enciclopedia»), cuya representación se corresponde más a la de una enciclopedia que a la de un diccionario (Eco, 2016 [1975]: 162). Como modelo, la enciclopedia da solución a los problemas que plantea el diccionario en el estudio semántico, en concreto y como indica Violi, al problema del contexto: «Since meaning is always to some extent underdetermined, semantic models seem always either too rich and constrictive, or too poor and simplistic» (Violi, 2015: 89). La enciclopedia es capaz de presentar «una competencia ‘storica’», y no solamente ideal, de un hablante (Eco, 2016 [1975]: 167).

Desogus muestra la enciclopedia como un espacio regulador: «The encyclopedia is, thus, also a source of semiotic rules that govern semiosis. It is the space where knowledge shows its rules of functioning and establishes the conditions of interpretation and production of signs» (Desogus, 2012: 502). Más recientemente, según la define Violi, la enciclopedia es «a regulative theoretical hypothesis postulating how lexical meanings may be connected to a highly complex knowledge background», y que se presenta como modelo dominante de la semántica cognitiva (Violi, 2015: 89). Por su parte, Bianchi subraya que está en el centro de su teoría de la interpretación, como una evolución desde la teoría de los códigos. De hecho, el «Modello Semantico Riformulato» (Modelo Semántico Reformulado) que presenta es una expansión del concepto estructuralista de código (Bianchi, 2015: 116).

Este Modelo Semántico Reformulado (MSR) sirve para definir y relacionar cada interpretante en la enciclopedia y pretende «inserire nella rappresentazione semantica tutte le connotazioni codificate che dipendono dalle denotazioni corrispondenti, insieme alle SELEZIONI CONTESTUALI e CIRCOSTANZIALI» (Eco, 2016 [1975]: 176). Es decir, a diferencia del diccionario, la enciclopedia incluye información pragmática. En el análisis de cada interpretante se pueden encontrar denotaciones y connotaciones, de forma que las segundas siempre dependen de las primeras. La mayor novedad, sin embargo, está en lo que llama selecciones contextuales y selecciones circunstanciales. Las selecciones contextuales agrupan connotaciones y denotaciones por su relación con determinadas situaciones, mientras que las selecciones circunstanciales implican que el significante se halle cerca de un objeto que pertenezca a otro sistema semiótico.

Así es como lo representa Eco en su obra:

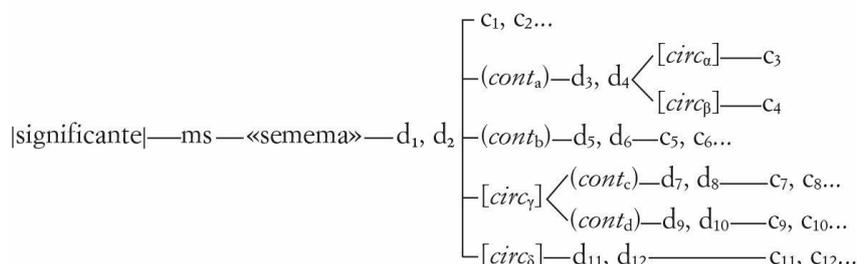


Ilustración 11. Modelo Semántico Reformulado (MSR), en Eco (2016 [1975]: 177), integrado por connotaciones y denotaciones, así como considerando selecciones contextuales y selecciones circunstanciales.

La representación de las posibilidades semánticas del semema con el MSR hace que presente «una sorta di competenza in forma di enciclopedia», es decir, el semema como una enciclopedia. La información contextual y circunstancial que recoge implica que se produzca una interpretación de los signos a partir de inferencias (concretamente abducciones) por parte de los sujetos —dado que comparten una realidad intersubjetiva: «The subject is just a member of a cultural group within which that subject has “taken shape” by relating to other subjects within social and cultural constructions» (Bianci, 2015: 118)—.

Como indica Eco explícitamente, «Il MSR può essere applicato anche a segni non verbali» (Eco, 2016 [1975]: 189), dado que las selecciones circunstanciales consideran las relaciones intermediales (constitutivas del iconotexto) igualmente conformadoras de la definición dada por la enciclopedia, por lo que resulta clave para el interés de este

análisis. Como ejemplo, analiza una bandera roja y un cráneo. Finalmente, el MRS puede ser aplicado tanto a signos entendidos como icónicos como a índices.

En *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Eco, 1996 [1984]) –y su traducción al inglés, *Semiotics and the Philosophy of Language* (Eco, 1984), versión que no se corresponde exactamente con la edición italiana y que citaremos a continuación– desarrolla en mayor profundidad la enciclopedia como respuesta a la semiótica, propuesta previamente como una teoría de la cultura y, en esta obra, como una teoría de las relaciones entre los lenguajes.

En el segundo capítulo, «Dictionary vs. Encyclopedia», Eco comienza con los problemas del modelo de diccionario, que presenta las características de los signos de forma finita, y es incapaz de dar un criterio esencial de relación entre ellos. Todo intento de implementar en él información contextual deviene en enciclopedia⁹⁹. Para caracterizar la enciclopedia, Eco utiliza la imagen del rizoma, tomada del trabajo de Deleuze y Guattari, cuyas características analiza Proni (2015) en profundidad a partir de ambos textos. En primer lugar, se distingue por la conectividad, proveniente de la combinación de los interpretantes de Peirce y la forma de red del rizoma: es decir, la enciclopedia adopta la forma de una red de interpretantes (Proni, 2015: 25).

La segunda característica del rizoma es la heterogeneidad, que Eco no aplica explícitamente a la enciclopedia, pero que de forma implícita se puede reconocer en ella. Esta heterogeneidad es clave para la aplicabilidad de la enciclopedia en obras intermediales, ya que permite abrir el proceso interpretativo semiótico a todo tipo de signos, y no solo «to linguistic thought or “abstract signs”», *precisamente* porque lo permite –y están unidos por– su común naturaleza de signos (Proni, 2015: 26).

La tercera característica es el localismo del rizoma y de la enciclopedia: «The knowledge one can have of the encyclopedia is only local» (Proni, 2015: 26). La enciclopedia no puede ser totalmente aprehendida más que como una teoría indescriptible, pero puede comprenderse como la suma de descripciones locales, descripciones pragmáticas y parciales. Esta idea es ejemplificada con éxito a partir del laberinto, con el que el teórico italiano compara explícitamente la enciclopedia, pero solo con el tercero de los tres tipos que indica.

⁹⁹ «If a dictionary is a disguised encyclopedia, then the only possible representation of the content of a given lexical item cannot be provided except in terms of an encyclopedia [...] an encyclopedia-like representation assumes that the representation of the content takes place only by means of interpretants, in a process of unlimited semiosis. These interpretants being in their turn interpretable, there is no bidimensional tree able to represent the global semantic competence of a given culture» (Eco, 1984: 68).

El primer tipo de laberinto es el lineal, como una madeja («skein») en el que no es posible realizar elecciones, solamente seguir el camino *necesariamente*, como el hilo de Ariadna (Eco, 1984: 91). El segundo tipo es un laberinto propiamente dicho (en inglés «maze» y en alemán «Irrgärten» o «Irrweg»). En este modelo, que vincula al Renacimiento tardío, se pueden hacer elecciones y algunas serán erradas, de forma que solo es posible salir a partir del proceso de prueba y error. El tercer tipo se corresponde con la red, en parte al aplicar la tridimensionalidad al anterior. Pero, además, este modelo se caracteriza por la potencialidad de la total conectividad y por la posibilidad de cambio: «The main feature of a net is that every point can be connected with every other point, and, where the connections are not yet designed, they are, however, conceivable and designable» (Eco, 1984: 81). En este punto, Eco compara este laberinto con el rizoma.

Proni considera la imagen del laberinto clave para explicar en qué consiste el localismo de la enciclopedia. La visión de un laberinto puede obtenerse desde fuera o desde dentro. La primera opción daría lugar a una descripción completa y teóricamente posible del modelo. La segunda es aquella que adopta el explorador, quien puede obtener un conocimiento del mismo gracias a los resultados de poner a prueba sus hipótesis, aunque siempre de una forma miope. Sin embargo, «in labyrinths and encyclopedias there is no choice of perspective: the only logical solution is from the inside. This assumption makes every encyclopedia a local description» (Proni, 2015: 28).

De aquí se deriva también la siguiente característica: la tolerancia a las contradicciones, que es aplicada al Rizoma por Deleuze y Guattari, pero también se encuentra en la enciclopedia, e implica que las líneas que unen sus puntos pueden ser anuladas y restauradas de nuevo. «In the pseudo-objective encyclopedia every point is connected to every other, and no connection can be cut», escribe Proni (2015: 29), pero en las enciclopedias locales, que solo tienen una visión parcial, la enciclopedia está en continuo cambio, sincrónica y diacrónicamente.

Por último, Proni aplica el principio que llama de cartografía y calcomanía de Deleuze y Guattari («principle of cartography and decalcomania»), según el cual tanto el rizoma como la enciclopedia funcionan como un gráfico, no como un calco que puede reconstruirse a partir de reglas y oposiciones previas (Proni, 2015: 31). Por el contrario, el gráfico («chart») es «an elastic kind of representation» (Proni, 2015: 31). En definitiva, las representaciones parciales y modificables (y en mutación) de la enciclopedia son como gráficos desde los que se formulan las inferencias para conocer la totalidad del modelo teórico de la misma.

Como concepto eminentemente peirceano que encarna la semiosis infinita (Thibault, 2017: 28), la enciclopedia suscita otra de las cuestiones en las que Umberto Eco irá profundizando a lo largo de su trayectoria: ¿cuál es el límite de la interpretación? En su pensamiento, el criterio de la coherencia interna del texto se hace central, a partir del proceso de abducción ya estipulado por Peirce: «The element of novelty is, however, the adoption of the Peircean idea of community as the depositary and builder of the image of reality» (Proni, 2015: 33), es decir, la consideración del fenómeno semiótico en términos eminentemente intersubjetivos, en los que reside el interpretante lógico final o hábito.

A partir del siglo XVII comienza a utilizarse el término sistema, uno de cuyos tipos es la enciclopedia. Eco relaciona su concepto directamente con el invento ilustrado de la enciclopedia, que sitúa a medio camino entre los modelos del árbol y el rizoma: «Trying to transform the tree into a map, the eighteenth-century encyclopedia, the Encyclopedie of Diderot and of d’Alembert, made in fact the rhizome thinkable» (Eco, 1984: 82).

Cornea (2009), sin embargo, critica fuertemente la lectura que hace Eco de d’Alembert como anacrónica e interesada. Según el teórico italiano, la enciclopedia de d’Alembert encarna el tercer tipo de laberinto, la red, pero Cornea desmiente su lectura del discurso preliminar de la *Enciclopedia*, al señalar que cuando D’Alembert habla de laberinto lo hace para referirse al orden histórico del conocimiento —«Le système général des sciences et des arts est une espèce de labyrinthe»—, no al orden enciclopédico (Cornea, 2009: 314). Cornea defiende que d’Alembert tenía en mente un laberinto del segundo tipo, que cuenta con un itinerario correcto frente a las opciones erróneas, en una condición de jerarquía a favor del primero, y que por tanto conoce el principio de contradicción —«How could d’Alembert have imagined science advancing at random?» (Cornea, 2009: 315)—. La enciclopedia, al ser un laberinto del segundo tipo, se despliega y se convierte en un árbol disfrazado (Cornea, 2009: 315). Cornea defiende la importancia del árbol para d’Alembert, y contradice la afirmación de Eco sobre la carencia de orden en la enciclopedia ilustrada: «both d’Alembert’s encyclopedia (not Eco’s one) and the reality it is supposed to represent do have centers: one is reason within man’s mind, and the other one is man as a whole within the Universe» (Cornea, 2009: 317); es decir, D’Alembert estaría reproduciendo el orden del mundo en el orden del árbol de Porfirio.

Si Cornea está en lo cierto, Eco proyectaría el concepto de manera anacrónica y su lectura de d’Alembert no sería acertada —como, según hemos visto, su interpretación de Peirce no sería completamente precisa—, ya que el estudioso italiano interpreta que para d’Alembert lo que representa la enciclopedia no tiene centro y por tanto es una red o

rizoma, no un árbol. Sin embargo, Cornea va más allá y cuestiona la aplicabilidad del tercer tipo de laberinto, la red, a la cultura. Interpretando las palabras de Eco en los prolegómenos de *Il nome della rosa*, Cornea indica que el momento posmoderno adoptaría de hecho la imagen de un laberinto del segundo tipo, y sugiere: «Maybe the tree is so resilient because, irrespective of this or that metaphysics, our mind basically works by dividing classes, by adding and combining differentiae, so that its chart looks like a tree that relentlessly branches out» (Cornea, 2009: 320).

Por nuestra parte, defendemos la red y el rizoma —y, por tanto, la enciclopedia— como modelos más precisos para representar los sistemas culturales y los biológicos en tanto que sistemas complejos, en un cambio de paradigma que encabeza la ciencia de la complejidad. El árbol como modelo también pretende «the naturalization of the conventional or the presentation of culture as if it were nature, invention as if it were discovery» (Burke, 2013: 86); es decir, no podemos confundir su uso con su inmanencia a la realidad que clasifica ni a la mente clasificadora. Todo modelo puede, y debe, ser superado por otro más idóneo —y así sucedería también con el rizoma y la enciclopedia—, pero su sustitución implica la búsqueda de un marco metodológico que permita mejorar el conocimiento.

El modelo semiótico de enciclopedia guarda una estrecha relación con la memoria asociativa de Kahneman para entender cómo funciona el pensamiento. El primer vínculo se da en la forma en que ambos consideran qué es el significado, que para Eco tiene una dimensión pragmática y cultural que solo encuentra su lugar en la enciclopedia. Kahneman (2015), por su parte, lo define vinculado a las ideas que se activan en la máquina asociativa, no en relación con el estado del mundo al que supuestamente hace referencia; es decir, en términos semióticos. Lo explica poniendo un ejemplo: «Italy and France competed in the 2006 final of the World Cup. The next two sentences both describe the outcome: “Italy won.” “France lost.” Do those statements have the same meaning? The answer depends entirely on what you mean by *meaning*» (Kahneman, 2015 [2011]: 402).

Como señala Damásio, la forma en que se introducen los elementos de las narraciones influye en la interpretación que se deriva y en «el modo en que la narración se almacenará en la memoria y se recuperará si es necesario» (Damásio, 2018: 139-140) porque no nos referimos al estado del mundo de manera imparcial. En el ejemplo de Kahneman, ambas afirmaciones pueden considerarse idénticas puesto que «they designate the same state of the world» (Kahneman, 2015 [2011]: 402) y, de hecho, así es como lo entienden los econos («Econs») —escribe de forma irónica—, entes lógicos, puesto que a ellos

no les afectan las palabras que describen los estados del mundo, como si fueran ordenadores.

El término de *econos* sirve a Kahneman para criticar el paradigma totalmente alejado de la práctica real que imperaba en la teoría económica y en el que sus investigaciones tuvieron un gran impacto. La diferencia, entonces, entre «Econs, who live in the land of theory, and the Humans, who act in the real world» (Kahneman, 2015 [2011]: 454) es que los primeros son racionales de una forma que no les es propia a los seres humanos. Eco no reacciona contra la práctica económica, pero pretende una teoría de la cultura que dé respuesta a los desafíos de la pragmática y del uso real del lenguaje, que se conforma como una convención cultural y como una realidad intermedial; de forma cercana, podría plantearse una distinción entre quienes viven en el mundo de abstracción semántica pura del diccionario y quienes viven en el mundo pragmático de la enciclopedia, o, como lo explica el semiótico italiano, entre quienes consideran que el lenguaje es por naturaleza metafórico y que ello es lo que convierte al hombre en un animal simbólico, y quienes creen que tanto el lenguaje como el resto de sistemas semióticos obedecen a reglas claras que permiten discriminar los usos correctos de las malas prácticas metafóricas (Eco, 1984: 88).

Como señalamos en el Capítulo 1, la metáfora es un procedimiento no solo propio del lenguaje, sino también del mismo pensamiento. Cuando las imágenes cognitivas se articulan en un relato, en ocasiones se sustituyen, tomando «el lugar que debería ocupar otra mucho más predecible» (Damásio, 2018: 134), en un movimiento que podríamos llamar transensual, transmedial o, simplemente, sinestesia. Es así como las imágenes se enriquecen simbólicamente, lo que incluye la continua traducción de estas al lenguaje articulado (Damásio, 2018: 134).

Kahneman define el significado como «what happens in your associative machinery while you understand it» (Kahneman, 2015 [2011]: 402) y que, por tanto, depende de la memoria asociativa de cada sujeto. El significado solo sucede cuando hay una interpretación –lo que Eco llama inferencia, para diferenciarla de una relación unívoca entre códigos–, que lleva a cabo la mente humana de manera activa a través del sistema 1 y del sistema 2, en un proceso de prueba y error. El significado, además, no es lo que dice el código, sino la sección de la enciclopedia que el sujeto conoce. Como una cuestión de memoria asociativa, el significado, en términos semióticos, activa interpretantes de la enciclopedia.

En su semiótica, Eco se detiene en las condiciones de significación ideológicas, reflexión que se ha asociado con su época de madurez (Bianchi, 2015: 109), que comienza con el *Trattato*, su aspiración a constituirse como teoría de la cultura, y la necesidad de participar en la reflexión sobre la ideología que se produjo entre los años sesenta y setenta del siglo XX: «ideology became a topic of analysis intriguing and complex enough to be a good testing ground for many semioticians» (Bianchi, 2015: 110).

El término de *ideología* es propuesto por primera vez por el filósofo francés Destutt de Tracy (1754-1836) para referirse a una ciencia de las ideas (van Dijk, 2003; Littler, 2017: 99), que van Dijk ve equivalente a «la psicología o incluso la ciencia cognitiva de hoy en día» (Dijk, 2003: 14). El debate sobre la ideología se ve posteriormente amplificado por la filosofía y las ciencias políticas, por una parte, especialmente en relación con la corriente marxista, y, por otra, por las industrias culturales que comienzan a aparecer (Escudero Chauvel, 2017: 61). Con Marx y Engels el término adopta un sentido negativo, que ya estaba en el uso que hace Napoleón (Littler, 2017: 99), y cuya definición como «falsa conciencia» van a retomar de distinta forma filósofos marxistas como Louis Althusser y Antonio Gramsci, y más recientemente Žižek; pero también el posestructuralista Foucault, que prefiere el término de discurso como concepto analítico frente al de ideología, y el crítico de los estudios culturales Hall (Littler, 2017: 100). En definitiva, la nueva capacidad de influencia política y de transmisión de las ideas en el escenario de los nuevos medios y de la globalización toma dimensiones inéditas que se encarnan teóricamente en el concepto de ideología, y que en la actualidad corre parejo al cuestionamiento del propio término, como hace Harari (2014) al preferir el uso de «religión», que define como «a system of human norms and values that is founded on belief in a superhuman order» (Harari, 2014: 234).

En este escenario, la semiótica considera que la ideología es ajena a su tradición, y los semióticos concluyen que «es un problema de la sociología que la semiótica no está en grado de resolver, pero le reconocen a la disciplina la pertinencia de estudiarla en cuanto mecanismo de producción de sentido» (Escudero Chauvel, 2017: 61). Por la poca operatividad para la disciplina, la semiótica olvida el concepto, que parecería perder toda vigencia una vez que esa industria cultural se transforma en el nuevo escenario de internet (Escudero Chauvel, 2017: 61) –algo que no parece acertado–. Sin embargo, Escudero Chauvel plantea que el concepto de enciclopedia es, siguiendo la semiótica de Peirce, «la

respuesta sofisticada al problema irresuelto de la ideología como sistema de representaciones» (Escudero Chauvel, 2017: 61), y así es como nos lo parece.

En varias ocasiones, Eco indica que la semiótica no estudia el mecanismo que motiva la ideología, pero, al mismo tiempo, este «residuo extrasemiotico» (Eco, 2016 [1975]: 422) es determinante en el proceso de semiosis como «catalizzatore nei processi abduktivi» (Eco, 2016 [1975]: 421) por lo que el semiótico italiano se ve abocado a describir el proceso neurológico que está en su origen.

Van Dijk (2003) propone un acercamiento multidisciplinar al concepto de ideología, esto es, desde el estudio del discurso, la cognición y la sociedad, que vamos a seguir y complementar tanto con el acercamiento semiótico de Eco como con el cognitivo de Kahneman. De acuerdo con Van Dijk, las ideologías son «las creencias fundamentales de un grupo y de sus miembros» (Van Dijk, 2003: 14), es decir, están exentas de un sentido esencialmente negativo y de dominio, y poseen una dimensión social imprescindible. Desde los estudios visuales, también se considera la capacidad ideológica de las imágenes, incidiendo en la dimensión social del término como «the broad but indispensable shared sets of values and beliefs through which individuals live out their complex relations in a range of social networks» (Sturken y Cartwright, 2018: 38). Asimismo, tanto van Dijk (2003: 16-17) como Harari (2014) inciden en su repercusión práctica, como sistema normativo que fundamenta las acciones de los miembros del grupo, si bien no es reducible a estas.

El doble abordaje desde el estudio del discurso y desde el estudio visual revela que, en realidad, debemos adoptar una perspectiva semiótica, que a su vez nos llevará a un acercamiento cognitivo, como Hall deduce al señalar como centro de la ideología «the mental frameworks—the languages, the concepts, categories, imagery of thought, and the systems of representation—which different classes and social groups deploy in order to make sense of, define, figure out and render intelligible the way society Works» (Hall, 1996: 25-26). En su acercamiento multidisciplinar, Van Dijk reconoce la naturaleza cognitiva de las ideologías, fundamentado en su «carácter “mental”» (Van Dijk, 2003: 19) y, para arrojar luz sobre este, distingue dos tipos de memoria: la memoria episódica, que es personal, y la memoria social, donde se halla el conocimiento sociocultural, en base al cual se forjan las ideologías. Pero, frente al fundamento común o cultura, las ideologías son creencias que comparten ciertos grupos a partir de su interpretación de los valores comunes.

Van Dijk da el paso lógico de preguntarse «cómo se representan las ideologías en la memoria» (Van Dijk, 2003: 26), y presenta dos opciones: como proposiciones o como «una red de nodos conceptuales» (Van Dijk, 2003: 26), pero, ante la imposibilidad de saberlo, se decanta por la primera opción, aclarando que su naturaleza no es lingüística y que actúan como «esquemas» (Van Dijk, 2003: 27). Se trata, en realidad, de ideas o imágenes en sentido cognitivo relacionadas por la máquina asociativa. Asimismo, las representaciones de la memoria personal, que también llama episódica —aquella que se forja en las acciones del día a día—, son denominados por van Dijk «modelos mentales» y sirven para interpretar la realidad percibida (Van Dijk, 2003: 32). Esto le permite afirmar que estos modelos personales pueden ser influidos por las creencias ideológicas y que son «el nexo más importante entre ideología y discurso» (Van Dijk, 2003: 35), o, mejor dicho, entre ideología y representaciones simbólicas. Si retomamos lo expuesto en el Capítulo 2, vemos que el concepto de Eco *tipo cognitivo* recoge mejor que el de modelo mental la relación entre la percepción individual y el conocimiento común, así como su paso al fundamento cultural como contenido nuclear. Van Dijk cae en la falacia señalada por Cosmides y Tooby (1995): señala que el conocimiento social influye en los modelos personales, pero su acercamiento cognitivo no da cuenta del camino inverso, que intentaremos suplir con la teoría de Kahneman y Damásio¹⁰⁰.

No negamos la influencia de la ideología en el individuo, algo que Damásio enuncia cuando escribe que «el mecanismo de nuestro afecto puede ser educado hasta cierto punto, y que una buena parte de lo que denominamos civilización tiene lugar a través de la educación de estos mecanismos en un entorno propicio formado por el hogar, la escuela y la cultura» (Damásio, 2018: 161), es decir, por los agentes de la ideología según Althusser.

Eco se refiere explícitamente a la ideología primero en el *Trattato*, uno de cuyos apartados reza «Ideologia e commutazione di codice» y más adelante en *Semiotics and the Philosophy of Language*. En la primera obra define los discursos de la ideología, profundamente influido por el alcance de los nuevos medios de comunicación de masas, con las siguientes palabras:

¹⁰⁰ De la misma forma, el estudio de la ideología ha adoptado la categoría lacaniana de sujeto, de manera que, según Althusser, la ideología interpela al individuo y lo convierte en sujeto social: «Decimos que la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología, pero agregamos en seguida que la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología sólo en tanto toda ideología tiene por función (función que la define) la “constitución” de los individuos concretos en sujetos» (Althusser, 2021 [1970]: 49-50). De nuevo, no hay camino inverso que parta de la configuración del individuo.

tutte quelle forme di propaganda occulta e di persuasione di massa, nonché di asserzioni più o meno ‘filosofiche’ in cui, da premesse probabili che definiscono solo una sezione parziale di un dato campo semantico, si pretende di pervenire a conclusioni da accettare come Vere, coprendo così la natura contraddittoria del Campo Semantico Globale e presentando il proprio punto di vista come l’unico adottabile. In tali casi non è rilevante se l’attitudine descritta sia deliberatamente e cinicamente accettata dal mittente per ingannare il destinatario, o costituisca invece un caso di autoillusione e di inconscia parzialità (Eco, 2016 [1975]: 404).

Es decir, el discurso ideológico oculta las contradicciones que se dan entre las descripciones parciales del campo semántico global, identificado con la enciclopedia, y presenta esas visiones locales como únicas. Si recordamos, uno de los principios del rizoma y, por ende, de la enciclopedia, era el principio de contradicción. Puesto que la realidad es esencialmente múltiple y contradictoria, la creación de itinerarios coherentes –modelos de la realidad simplificada– es la base del acuerdo entre individuos que cognitivamente están predispuestos a generar relaciones de causalidad coherentes heurísticamente eficientes.

Los mensajes sesgados pueden producirse de manera voluntaria o involuntaria (diferencia que responde, en parte, a la distinción al nivel de los argumentos entre el discurso fraudulento y el persuasivo). El segundo caso puede comprenderse a la luz del sistema 1, cuyos sesgos llevan en ocasiones a la producción de sentido ideológico. Es por ello que Eco parece describir la actividad del sistema 1 y del sistema 2 sin hablar en esos términos cuando afirma que, «In generale, invece, il destinatario comune rifugge dal sottomettere gli enunciati a tale controllo e vi applica i propri sottocodici più familiari, rimanendo ancorato a visioni ‘parziali’, e assolutizzando la relatività del proprio punto di vista» (Eco, 2016 [1975]: 422). Como se ha explicado, el sistema 2 acepta los juicios del sistema 1 sin cuestionarlos, a pesar de que aquellos puedan estar sesgados. Esta actitud es más fácil y ahorra energía: se trata de una respuesta evolutiva al gasto de energía y de tiempo, así que solamente entra en acción el sistema 2 cuando hay indicadores de dificultad cognitiva o cuando se aprende a reconocer una situación como poco fiable.

Cuando Eco se refiere a la sección irremediablemente parcial de la enciclopedia que cada sujeto posee, está describiendo la imagen del mundo que el sistema 1 continuamente construye y testa con la realidad, en términos de «un sistema semántico» que «costituisce

un modo di dare forma al mondo. Come tale costituisce una interpretazione parziale del mondo stesso (come continuum del contenuto) e può essere sempre ristrutturato non appena nuovi giudizi fattuali intervengono a metterlo in crisi» (Eco, 2016 [1975]: 421-422).

Puesto que la enciclopedia encarna la idea peirciana de semiosis infinita, la pregunta por los mecanismos reguladores que permitan detener este proceso es clave. Según Bianci, Eco acepta la solución que da Peirce de la formación del hábito como «a disposition to action stops or rather, momentarily appeases the never-ending process of interpretation» (Bianci, 2015: 122), cuya dimensión es intersubjetiva. Es posible que la ideología, entendida en conjunto con los mecanismos neurológicos que la promueven, sea uno de los elementos que limita la semiosis infinita, lo que estaría en la base de la investigación de Eco sobre cómo la competencia (ideológica) del lector actualiza el sentido del texto.

En el *Trattato*, la mayor novedad, a decir de Escudero Chauvel, es que «la ideología es un mecanismo retórico de manipulación y de persuasión, lo que es evidente, pero —y aquí nos encontramos y reconocemos uno de sus temas predilectos— en relación con los juicios de verdad» (Escudero Chauvel, 2017: 62). Como indica, el estudio de la ideología se incluye en el de la retórica, la disciplina que tradicionalmente se ha encargado del uso del lenguaje para persuadir a través de tropos y figuras retóricas a nivel del pensamiento y de la dicción. El interés de Eco por la retórica no está solo en cómo se utiliza para la producción de sentido, sino también en su actividad creativa en el código («commutazione di codice») o, más acertadamente, en su activación de nuevas relaciones en el modelo global semántico de la enciclopedia, a lo que volveremos en el tratamiento de la metáfora.

Al nivel de las argumentaciones, el discurso persuasivo se diferencia del fraudulento en que el primero hace explícita la parcialidad de su argumentación, «la probabilità di queste premesse» en palabras de Eco (2016 [1975]: 416). Por tanto, cuando esa parcialidad se oculta se produce un sentido ideológico, bien sea de forma deliberada o accidental, puesto que el resultado es el mismo. Eco ejemplifica este hecho con un mensaje publicitario que relaciona el azúcar con la posibilidad de engordar y con la de tener cáncer, es decir, con la circunstancia «dieta» y con la circunstancia «patología». Según indica, la posición ideológica se produce cuando la connotación que se genera por una circunstancia se presenta como el resultado de la otra circunstancia ocultando la sustitución (Eco, 2016 [1975]: 418). Como premisa para detectar la postura ideológica, si cambia la selección circunstancial es necesario que el sistema semántico también cambie, por lo tanto,

pretender que el código no mute a pesar del cambio de las circunstancias es ideológico (Eco, 2016 [1975]: 418).

Este procedimiento de sustitución inadvertida es similar al que Kahneman llama, a nivel psicológico, heurística del afecto y al sesgo de disponibilidad, ya que ambos funcionan como sustituciones. Como explicamos previamente, cuando el cerebro se enfrenta a una información que desconoce, el sistema 1 sustituye esa pregunta por otra que le resulta familiar o emocionalmente más cercana, y presenta la respuesta a la segunda pregunta como si fuese resultado de la primera. El sistema 1 permite al cerebro aventurar una respuesta sobre cierto estado de la realidad, que, incluso inexacta, evolutivamente ha resultado ser mejor que ninguna. Sin embargo, este mecanismo también es aprovechado de forma deliberada para la creación de mensajes sesgados que tienen una difusión global y consecuencias que no tenían lugar en el ambiente en que esta respuesta neurológica evolucionó.

Podemos, de hecho, analizar un caso propuesto por Kahneman de sesgo de disponibilidad como hace Eco con el azúcar. Dice Kahneman que, en un experimento, los sujetos erraron a la hora de estimar la causa de muerte más frecuente entre varios pares; por ejemplo, «Death by accidents was judged to be more than 300 times more likely than death by diabetes, but the true ratio is 1:4» (Kahneman, 2015 [2011]: 154). El proceso semántico es el siguiente:

accidentes = + cobertura mediática = + probabilidad de muerte

diabetes = - cobertura mediática = - probabilidad de muerte

En el ejemplo tenemos dos circunstancias diferentes: la cobertura mediática y la probabilidad de muerte, pero la primera es la que hace que los ejemplos acudan a la mente o no. Puesto que no somos propicios a calcular de forma acertada la probabilidad, se sustituye la respuesta a esa circunstancia por otra que resulta más cercana, como es la cantidad de ejemplos que acuden a la mente, lo que da como resultado una visión coherente con el estado del mundo creado por el sistema 1, en el que lo que resulta familiar en la memoria asociativa es también más frecuente en el mundo objetivo, pero precisamente por ello es una postura ideológica, que no presenta la complejidad y contradicción del mundo.

Más adelante indica que el problema del cambio en el código («il problema della commutazione di codice») que se deriva de la retórica «è in effetti molto più complicato

quando si parla di ‘ideologia’ nel senso teoretico e político del termine», por lo que considera necesario establecer un nuevo modelo, lo que aborda en el siguiente apartado, «Ideologia e commutazione di codice» (Eco, 2016 [1975]: 418). Esta relación entre ideología y política es en parte la que se da entre ideología y poder.

Ese nuevo modelo se encarna en el ejemplo de una máquina de codificación y decodificación, cuyo resultado es que un mismo interpretante puede asociarse con connotaciones positivas y negativas al mismo tiempo. La consecuencia de esa codificación puede ser expuesta de diferente forma, según se hagan o no explícitas las relaciones semánticas circunstanciales y, por tanto, los resultados contradictorios. Para elaborar un enunciado ideológicamente sesgado del resultado, la primera fase es la «*inventio* ideológica», definida como enunciados semióticos que se basan en puntos de vista previos o en selecciones circunstanciales que vinculan una propiedad con un semema, e ignoran otras propiedades que resultarían contradictorias, pero también predecibles (Eco, 2016 [1975]: 426). Asimismo, la *dispositio* ideológica es la argumentación resultante, que expone esa propiedad y oculta el resto de posibilidades. En palabras de Eco, «Un asserto non ideologico è invece un asserto metasemiotico che mostra la natura contraddittoria del proprio spazio semantico a cui si riferisce» (Eco, 2016 [1975]: 426).

La polarización de características positivas y negativas también está en la base del «cuadrado ideológico» que van Dijk presenta para el análisis léxico y semántico del discurso, y que se basa en los siguientes cuatro principios:

Poner énfasis en Nuestros aspectos positivos.

Poner énfasis en Sus aspectos negativos.

Quitar énfasis de Nuestros aspectos negativos.

Quitar énfasis de Sus aspectos positivos (van Dijk, 2003: 58).

Lo que tenemos aquí es un traslado de las valencias que cuantifican los sentimientos al ámbito social. La ideología como tal, por tanto, se desarrolla gracias a la capacidad social del *Homo sapiens*, «forma parte del juego de herramientas de la homeostasis» (Damásio, 2018: 162).

En *Semiotics and the Philosophy of Language*, Eco se refiere de nuevo a la ideología en relación con la enciclopedia. Puesto que esta solo puede ser descrita en segmentos

locales, el intento de presentar las descripciones parciales como la totalidad de la enciclopedia comporta un discurso ideológicamente elaborado¹⁰¹.

La ideología puede darse a nivel micro o macro en la sociedad, es decir, a nivel de las interacciones sociales concretas, en las que destacan los discursos, o de las conformaciones abstractas, como las instituciones (van Dijk, 2003: 42). Para los mensajes que se dan en ambas, preferimos el término *texto*. La diferencia entre ambos tipos de ideología no es tanto cualitativa como cuantitativa: es decir, su origen cognitivo es el mismo, pero la macro es resultado de una amplificación exponencial de las posibilidades de comunicación, a través de medios como internet, y de la organización social, como es la de los estados. Lo que cabe preguntarse es si los sesgos cognitivos que generan ideologías sociales mantienen su efectividad heurística en el escenario macro, para el que no parece que estemos tan adaptados¹⁰².

Metáfora y enciclopedia

Hasta ahora, la metáfora ha sido un término recurrente: es la forma en que se relacionan las imágenes cognitivas y los signos en general, así como el proceso creativo en los sistemas de signos. En la teoría semiótica de Eco, las posibilidades constructivas de la enciclopedia dependen de la metáfora, que solo puede darse en aquella. Como vimos, no solo las relaciones entre los interpretantes son metafóricas, sino también las que se dan entre las ideas en la máquina asociativa, así como la relación que establecía Bal a partir de la noción de imagen de Benjamin. Por otra parte, desde los estudios visuales se produce una atención creciente a la metáfora visual, siempre teniendo en cuenta que, como indica Mitchell, ningún medio es puro y por tanto ninguna metáfora será visualmente pura.

Dentro del estudio de la retórica, concretamente de la *elocutio*, Eco define la metáfora como una figura o tropo, y las figuras que la integran pueden entenderse como «schemi generativi» o como «espressioni già generate» (Eco, 2016 [1975]: 405); este segundo caso es el resultado de una hipercodificación de la retórica que conforma un repertorio de expresiones dadas por la tradición. El caso de las figuras como esquema

¹⁰¹ «Such a notion of encyclopædia does not deny the existence of structured knowledge; it only suggests that such a knowledge cannot be recognized and organized as a global system; it provides only ‘local’ and transitory systems of knowledge, which can be contradicted by alternative and equally ‘local’ cultural organizations; every attempt to recognize these local organizations as unique and ‘global’ – ignoring their partiality – produces an *ideological bias*» (Eco, 1984: 254).

¹⁰² «Los instrumentos culturales se desarrollaron primero en función de las necesidades homeostáticas de los individuos y de grupos pequeños como familias nucleares y tribus» (Damásio, 2018: 54).

generativo es diverso: en el apartado «Metafora e metonimia», analiza estos dos tropos clásicos como formas creativas de la retórica, resultado de la relación semántica. Mientras que la metáfora se produce por la identidad sémica (dos sememas tienen en común una marca), la metonimia es resultado de la interdependencia sémica (una marca sustituye al semema que caracteriza o el semema sustituye a la marca). En todo caso, la importancia de ambas figuras es que son posibilidades que se dan en el universo semiótico de la enciclopedia, en el que se ponen en relación unidades culturales, pero no ocurren en el diccionario (Eco, 2016 [1975]: 407-408). Para ejemplificar su análisis, utiliza el modelo semántico Reformulado (MSR) que ya explicamos, y en la relación de las marcas se refiere a las causas de Aristóteles (esta va a ser su propuesta en *Semiotics and the Philosophy of Language*, como veremos).

¿Por qué estudia la metáfora y la metonimia como esquemas generativos? Porque en «una ‘buona’ metáfora» las marcas de identidad son al mismo tiempo periféricas y caracterizadoras (Eco, 2016 [1975]: 412), es decir, son capaces de establecer asociaciones de sememas y marcas que sorprenden porque su vinculación no es común y requiere del receptor una especie de salto, una inferencia mayor (lo que llama abducción). Así es como explica Eco la sensación poética de revelación e intuición.

Estas figuras creativas son las que dan lugar a nuevas relaciones en el modelo Q que encarna el «Campo Semántico Global» (Eco, 2016 [1975]: 413), es decir, en la enciclopedia, en la que la información cultural y pragmática es clave en la posibilidad de cambio, ya que las selecciones contextuales y circunstanciales se mezclan y resultan en vínculos inesperados (Eco, 2016 [1975]: 413). La creatividad es eminentemente metafórica, como lo es en la máquina asociativa de Kahneman que, siguiendo a Sarnoff Medialdea Leyva, escribe que «creativity is associative memory that works exceptionally well» (Kahneman, 2015 [2011]: 77), esto es, que es capaz de detectar la similitud entre ideas. La creatividad es un principio motor también del atlas de Warburg y de su motivación heurística a través de la reordenación de imágenes. Por tanto, la retórica creativa posibilita que el código cambie, aunque, no en vano, también da la posibilidad de la creación de sentido ideológico.

En *Semiotics and the Philosophy of Language*, Eco dedica un extenso capítulo a la metáfora, que «defies every encyclopedic entry» (Eco, 1984: 87). Consciente de la ingente cantidad de estudios sobre la metáfora y de aquellos contemporáneos al suyo, algunos dentro de la semiótica, en este capítulo Eco va a presentar un modelo para analizar el uso figurado del lenguaje en esta y que, como en *Trattato*, se vincula directamente con la

manipulación ideológica de la realidad, pero también con las posibilidades cognoscitivas de esta.

El teórico italiano dice que la metáfora es «a semiotic phenomenon permitted by almost all semiotic systems» (Eco, 1984: 88) y por tanto clave en el estudio intermedial. De hecho, se da cuenta de que no es suficiente con una equiparación del estudio visual o de otro tipo con el lingüístico, sino que la clave está en el reconocimiento –como hace Mitchell– de que no existe la pureza en ningún medio: «it is not a matter of saying that visual metaphors also exist, or that there perhaps also exist olfactory or musical metaphors. The problem is that the verbal metaphor itself often elicits references to visual, aural, tactile, and olfactory experiences» (Eco, 1984: 88). Parafraseando a Mitchell, esto quiere decir que *there is no linguistic media* y, recordando a Damásio, indica que una imagen lingüística es ya el resultado de la traducción de una imagen que resulta de la integración multisensorial. Además, el uso filosófico de la imagen por parte de Warburg y Benjamin implica que no puede reducirse a su aspecto visual.

El objetivo de Eco es abordar un estudio científico de la metáfora –«on what encyclopedic rules must the solution of the metaphorical implicature base itself?–, que irá unido a su propuesta de la metáfora como «an expressive mode with cognitive value» (Eco, 1984: 89). Para ello, se remonta a Aristóteles, quien usa la metáfora como un término genérico para diversos tipos de lenguaje figurado. Según su definición clásica, la metáfora consiste en usar el nombre de algo para nombrar otra cosa, desplazamiento que podía darse, en primer lugar, del género a la especie, en segundo lugar, de la especie al género, en tercer lugar, de una especie a otra especie, y, en cuarto lugar, por analogía. Los tres primeros tipos responden al esquema de $A/B=C/B$, pero el tercero es el más generalizado, e implica la creación de un árbol de Porfirio para indicar qué características se hacen pertinentes y cuáles no. En este caso, Eco cuestiona que en la metáfora haya una transferencia de características, puesto que, al evidenciar las propiedades en común de dos términos, se está aludiendo al mismo tiempo a aquellas características opuestas: «we cannot tell who gains what and who loses instead something else» (Eco, 1984: 93). El cuarto tipo, por analogía, responde a dos posibilidades: $A/B=C/D$ o $A/B=x/D$, pero no puede analizarse a partir de un árbol de Porfirio. En este caso, los términos se relacionan en virtud de ciertas similitudes y de ciertas diferencias.

Mientras que en los dos primeros tipos de metáforas un término absorbe el otro y por consiguiente se produce un empobrecimiento, en el tercero, como en el cuarto, ambos términos se superponen: «two images are conflated, two things become different from

themselves, and yet remain recognizable, and there is born a visual (as well conceptual) hybrid» (Eco, 1984: 96), proceso que Eco relaciona con lo que Freud llama condensación, esto es, la pérdida y adquisición de propiedades o semas.

La diferencia clave entre los tipos uno y dos y los tipos tres y cuatro es que los primeros responden a la lógica semántica del diccionario mientras que los segundos lo hacen a la lógica semiótica de la enciclopedia o, en términos del Groupe μ , a propiedades conceptuales en series endocéntricas (Σ) y a propiedades empíricas en series exocéntricas (II) (Eco, 1984: 97). La conclusión de Eco es que en esos procesos de condensación la relación proporcional es difícil de establecer y, además, implican una relación más fluida de las propiedades del diccionario y de la enciclopedia.

El lugar estructural de la metáfora en la enciclopedia se relaciona con lo en el *Trattato* llamaba «schemi generativi» y que ahora señala como la función cognitiva de esta. Antes de que las metáforas cristalicen en el código (se supercodifiquen), su designación implica la creación de esa misma realidad, y parafrasea a Aristóteles para explicar su función cognitiva: en la *Poética*, el filósofo griego caracteriza la metáfora como una disposición natural de la mente porque las buenas metáforas permiten percibir las similitudes de los elementos de la realidad¹⁰³ (Eco, 1984: 101).

Eco hace un estudio histórico de la analogía para señalar que, incluso cuando se consideraba necesario el vínculo entre el mundo ontológico y su correspondencia lingüística, es clave entender que siempre se produce entre partes del contenido cultural, no entre los elementos de la realidad misma: «the analogy speaks only of the knowledge men have of reality, of their way of naming concepts, and not of reality itself» (Eco, 1984: 105). Ello no quiere decir que no exista tal vínculo entre el mundo ontológico y los interpretantes que, como venimos insistiendo, se da al nivel de la segundidad peirceana, es decir, de las consecuencias prácticas en la realidad física que tiene el hábito.

Eco explica que toda metáfora funciona a partir de un modelo semántico en forma de enciclopedia porque tiene en cuenta información contextual y pragmática que no tiene cabida en un modelo de diccionario (Eco, 1984: 113). La representación de esa enciclopedia se puede llevar a cabo a partir del Modelo Q que presentó en el *Trattato*. Y vuelve a insistir en la capacidad de la enciclopedia para relacionar interpretantes que pertenecen

¹⁰³ Escribe Aristóteles que «Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza» (García Yebra, 2018: 213-214).

a diferentes sistemas semióticos¹⁰⁴. En la similitud y la diferencia que se da entre el contenido cultural (contextual y circunstancial) es donde se crea la metáfora, puesto que en un sistema ciertas propiedades comparten el mismo interpretante, «whether it be verbal or not», y posean o no los referentes característicos objetivamente similares (Eco, 1984: 113).

Para el análisis de las metáforas, Eco plantea un posible modelo actancial, cuyas dificultades pueden suplirse con otro modelo basado en las cuatro causas expuestas por Aristóteles: eficiente, formal, material y final (Eco, 1984: 115). Este selecciona propiedades enciclopédicas (culturales) sin diferenciar necesariamente entre endocéntricas y exocéntricas, pero pueden elaborarse modelos a partir de esos esquemas (Σ y Π). Asumiendo que la enciclopedia es potencialmente infinita, es necesario abordar la cuestión de cómo se seleccionan las propiedades pertinentes. Puede ocurrir por la determinación del tópico y de la isotopía adecuada, o por la referencia a marcos («frames»), siempre a través de una operación compleja de abducción de testado continuo las hipótesis (Eco, 1984: 118), lo que nos lleva de nuevo al concepto de enmarcado que Mieke Bal (2002) reelabora.

Como explicaba en el *Trattato* a propósito de la máquina de codificar y decodificar, el proceso de abducción no da como resultado una única asociación de propiedades, sobre todo en el caso de metáforas poéticas o abiertas: «it is possible here to continue the process of semiosis indefinitely and to find conjunctions or contiguities at one node of a given Porphyrian tree and dissimilarities at lower nodes, just as an entire slew of dissimilarities and oppositions are found in the encyclopedic semes» (Eco, 1984: 120).

Las metáforas, a pesar de estar abiertas a varias interpretaciones, responden a reglas retóricas (Eco, 1984: 141). En algunas ocasiones, sin embargo, la violación de ciertas máximas del texto hace que no haya un anclaje de interpretación más que la duda y la necesidad metatextual de una aproximación simbólica. Eco habla entonces del modo simbólico, que desarrolla en el siguiente capítulo, como de una modalidad textual en la que no hay un interpretante autorizado para cerrar el proceso semiótico:

The content of the symbol is a *nebula* of possible interpretations; open to a semiotic displacement from interpretant to interpretant, the symbol has no authorized interpretant. The

¹⁰⁴ «In a model dominated by the concept of unlimited semiosis, every sign (linguistic and non-) is defined by other signs (linguistic and non), which in turn become terms to be defined by other terms assumed as interpretants» (Eco, 1984: 113).

symbol says that there is something that it could say, but this something cannot be definitely spelled out once and for all; otherwise the symbol would stop saying it. The symbol says clearly only that it is a semiotic machined evised to function according to the symbolic mode (1984: 161).

Como hemos visto, la metáfora toma un lugar central en la teoría semiótica de Eco, y así lo muestra su tratamiento específico en *Semiotics and the Philosophy of Language*, en tanto que proceso de creación del modelo semántico global. El papel constitutivo de esta es análogo al que posee en el atlas de Warburg –cuyas similitudes son numerosas e importantes– en que la distancia metafórica (*der metaphorischen Distanz*) hace de la transformación la posibilidad y creación de significado («the process of transformation itself as the locus of meaning») (Johnson, 2012: 42). Si bien Warburg parte en su ciencia de la cultura del arte y la antropología, y Eco lo hace en su semiótica de la comunicación y la literatura, sus diversas intenciones confluyen en la ideación de un dispositivo –atlas, enciclopedia– que busca conceptualizar la totalidad de la cultura, y cuyo procedimiento es, siempre, metafórico, es decir, continuamente transformador.

Montaje: John Heartfield

Previamente indicamos que la modernidad tiende a estetizar todos los fenómenos, entre ellos, el tiempo. La estetización del pasado se encarna en el auge de la disciplina de la historia; en palabras de Beltrán Almería, «[p]arece una paradoja que el desvanecimiento de la tradición suponga la puesta en valor de la historia, pero lo que se pone en valor suele ser la versión convencional del pasado» (Beltrán Almería, 2017: 360), todo ello con nuevas tradiciones. Así, el régimen nazi se va a sustentar en una versión de la historia interesada, oficial, como el mito de la cultura aria, apoyándose en los nuevos medios de masas, que tienden a la estetización del presente, la cual permite «contemplar la actualidad como historia» (Beltrán Almería, 2017: 361).

De esta forma, los medios masivos «[e]stetizan la actualidad porque es el medio de convertirla en realidad, esto es, de crear una ilusión de realidad a partir de aspectos de la actualidad» (Beltrán Almería, 2017: 362). Esta estetización sirve de apoyo a los sesgos ideológicos de los medios, frente a los que van a reaccionar artistas y literatos como Heartfield y Brecht. En esta sección analizaremos algunos fotomontajes de John

Heartfield¹⁰⁵ a partir del estudio de sus metáforas y su contextualización en la estética de la modernidad. Para ello, aplicaremos el modelo propuesto por Eco (1984) y su caracterización de la metáfora como un instrumento de conocimiento de la realidad, en tanto que medio de la dinámica de la enciclopedia y de su tolerancia a la contradicción.

Como parte de la cultura de masas oficial de la modernidad, se da la tradición moderna, cuyos rasgos son la pervivencia y continuidad de ciertas tradiciones, así como la aparición de otras tantas nuevas vinculadas con celebraciones existentes o con celebraciones mercantiles, la internacionalización de estilos como los culinarios o de vestimenta, la improvisación y, de especial interés para nuestro trabajo, «la aparición de ciertas artes de masas», como la fotografía (Beltrán Almería, 2017: 352-354) y el fotomontaje.

Aunque el fotomontaje nace del principio del *collage*, se distingue de este; incluso sus primeras muestras, pertenecientes al dadaísmo y el constructivismo ruso, constituirían una etapa de transición desde el *collage* visual al medio fotográfico que implicaría dejar de incluir fotografías en pos de un resultado heterogéneo para buscar la representación de la realidad (Dragu, 2020: 99).

En la década de 1920 se dieron dos formas de construcción de imágenes históricas utilizando fragmentos de fotografías y de otros tipos de imágenes, cuya diferencia radica en la forma en que el montaje hace o no visibles las suturas entre fotografías, pareciendo o no una imagen orgánica, que Ruchel-Stockmans ejemplifica respectivamente con John Heartfield y Aleksandr Rodchenko (Ruchel-Stockmans, 2008: 154). Así, en este rescate moderno de la historia, Rodchenko trata de generar una versión similar a las narrativas históricas tradicionales, con héroes y eventos sobresalientes, para crear una nueva versión oficial de la historia (Ruchel-Stockmans, 2008: 155).

¹⁰⁵ El verdadero nombre de John Heartfield es Helmut Herzfeld, nacido en Berlín en 1891. Heartfield trabajó como asistente del pintor Hermann Bouffier y posteriormente ingresó como estudiante en la Akademie der Bildenden Künste München, la escuela de artes aplicadas de Múnich, y en la Staatliches Bauhaus, la escuela de arte de Berlín. Vinculado a la Liga Espartaquista (Spartakusbund), una organización secreta pacifista en contra de la participación de Alemania en la Primera Guerra Mundial, Heartfield cambió su apellido como protesta. Comenzó a publicar trabajos en la revista de arte que publicaba su hermano, *Die Neue Jugend*, donde trabajó con George Grosz creando fotomontajes. En 1918 ambos ingresaron en el partido comunista alemán (KPD), para el que crearon obras, y en 1920 participó en la primera feria internacional de dada. También trabajó como diseñador para el teatro de Erwin Piscator, como diseñador de cubiertas de libros y como editor de la revista *Der Knöppel*. Continuando con su trabajo político, en 1929 empezó a trabajar para *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ), revista socialista ilustrada. Durante la década de 1930 centró los ataques de sus fotomontajes en Hitler y el partido nazi, cuando en 1932 llegaron al poder y ordenaron el arresto de los miembros del partido comunista. Ante el avance de Hitler, en 1938 huyó a Londres, y en 1950 se trasladó a Leipzig. Murió en Berlín en 1968 (Selz *apud* Heartfield, 1977).



Ilustración 12. Fotomontaje de Heartfield «Nach zwanzig Jahren!» (¡Veinte años después!) (1934) en Heartfield (1977: 124).

Heartfield también abordó temas históricos para tratar sobre el presente, como en «Nach zwanzig Jahren!» (¡Veinte años después!)¹⁰⁶, a propósito de la muerte de los soldados en la Primera Guerra Mundial y el futuro de sus hijos en otra contienda, y continuó realizando fotomontajes en contra a la manipulación y de la versión oficial de la historia. Así, para Ruchel-Stockmans, Heartfield es «a visual historian of a particular kind» (Ruchel-Stockmans, 2008: 157), cuyo método es el descrito por Beltrán Almería para la estética de la modernidad: la fusión de elementos diversos, en este caso el arte histórico convencional con el nuevo medio fotográfico y la baja cultura de la prensa escrita con «a sophisticated visual literacy» (Ruchel-Stockmans, 2008: 157). Heartfield ejemplifica que, al contrario de lo que afirma Ruchel-Stockmans —«Photomontage responds to the changed conditions of modern society, but it can equally be employed to construct a historical representation» (Ruchel-Stockmans, 2008: 157)— no hay contradicción entre ambos aspectos: entre los cambios sociales que implica la modernidad está la revalorización de la historia y la estetización del pasado y del presente, que se lleva a cabo con nuevas técnicas artísticas como el fotomontaje¹⁰⁷.

Así, Ruchel-Stockmans ejemplifica su postura representando la historia con su fotomontaje «Die Freiheit selbst kämpft in ihren Reihen» (*La libertad misma lucha en sus filas*), en el que se apropia del cuadro de 1830 de Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (*La Libertad guiando al pueblo*) junto con una imagen de las tropas republicanas en el

¹⁰⁶ Este fotomontaje, que data de 1934, parece ser una revisión de otro con el lema «Diez años después» publicado en 1924 (en Heartfield, 1977: 124).

¹⁰⁷ La pintura histórica también es distinta, como lo muestra la importancia de la imagen técnica en la génesis del *Guernica* de Pablo Picasso, la gran obra histórica del siglo XX (a lo que nos referiremos en el próximo apartado).

frente en 1936, sin llegar a formar una imagen sintética, pero aprovechando el potencial simbólico de la similitud formal (Ruchel-Stockmans, 2008: 161).

La obra de Heartfield está impregnada de la imaginación moderna, que, a partir de cambios en el imaginario premoderno, se caracteriza por la combinación de hermetismo y humorismo, las dos estéticas en que pervive el grotesco (Beltrán Almería, 2017: 363). El hermetismo, de hecho, permea todos los aspectos de la modernidad (Beltrán Almería, 2017: 366); como estética didáctica, «comprende el cosmos como el escenario de una gran lucha entre el principio del Bien y el principio del Mal» (Beltrán Almería, 2017: 249). Así, Heartfield aborda la actualidad dotándola de un simbolismo hermético sostenido en una ironía constante, actitud análoga a la que se lleva a cabo en narrativa –y que Brecht encarna en mayor medida– denominada novela de la actualidad, que «combina elementos periodísticos o culturales candentes [“la realidad”] con una búsqueda de valores más o menos problemática» (Beltrán Almería, 2021a).

Para dotar a la actualidad de un nuevo simbolismo, Heartfield utiliza formas de combinación de imágenes a través de la metáfora.

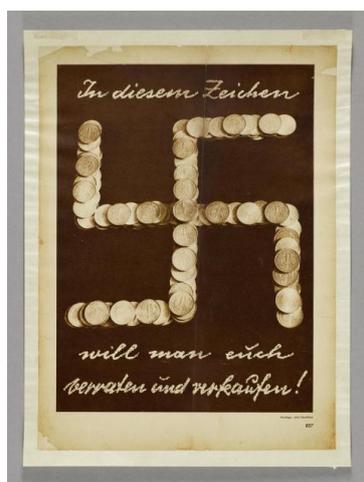


Ilustración 13. Fotomontaje de Heartfield «In diesem Zeichen will man euch verraten und verkaufen» (con este signo quieren traicionarte y venderte) (1932), en Heartfield, (1977: 42).

En el fotomontaje «In diesem Zeichen will man euch verraten und verkaufen» (con este signo quieren traicionarte y venderte) (Heartfield, 1977 [1932]: 42) se muestra una esvástica formada por monedas entre el texto escrito que le da título, a partir de un recurso metafórico consistente en crear un signo con la combinación de dos signos visuales: del primero se toma solo la silueta, es decir, se reduce al signo plástico de la forma, y el

segundo se inscribe en ella y continúa reconocible como signo icónico. Sturken y Cartwright (2018) analizan la siguiente imagen, construida con el mismo procedimiento:



Ilustración 14. Imagen de la campaña publicitaria titulada «Lungs» (Pulmones), creada en 2008 para WWF (World Wildlife Fund), <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/lungs-30636458-3515-4df1-b3b4-82c94f264a77>.

En la anterior ilustración, dos masas boscosas toman la silueta de dos pulmones, una de las cuales está en proceso de deforestación. Sturken y Cartwright la usan como ejemplo de cómo el significado de una imagen está formado por la combinación de múltiples signos: «The combination of these signs, forest as life and forest as lungs, makes a connection between the trees and the capacity of the planet to breathe» (Sturken y Cartwright, 2008: 34), sugiriendo además un cáncer en la tierra. Como indican, la mayor parte de su significado proviene de signos visuales, puesto que solamente es acompañada de la frase «Before it's too late».

En el caso de Heartfield, vamos a analizar la imagen y la oración con el modelo que Eco propone. En la oración, «diesem Zeichen» (este signo) es un interpretante que en la circunstancia del montaje adquiere la connotación de un interpretante visual, la imagen de la esvástica hecha de monedas, que, a su vez, pasa a identificarse también con ese interpretante lingüístico en la circunstancia del montaje. Como señalamos, el interpretante visual está compuesto metafóricamente por dos interpretantes, como se aprecia en las dos tablas siguientes en las que se analizan los interpretantes /esvástica/ y /moneda/ según el modelo de Eco (1984):

/esvástica/ ⊃	F (Aspecto perceptual de x)	A (Quién o qué produce x)	M (De qué está hecho x)	P (Qué se supone que x hace o para qué sirve)
Contexto nazi <i>Circunstancia fotomontaje</i>	Líneas geométricas verticales y horizontales. <i>Este signo.</i>	Régimen Nazi	Monedas (género de dinero)	<i>Para ser traicionado y vendido</i>

/monedas/ ⊃	F	A	M	P
Contexto nazi <i>Circunstancia fotomontaje</i>	Redondez Lo que forma <i>este signo</i>	Capital, dinero	Metal	<i>Para ser traicionado y vendido</i>

El resultado de este proceso es que se crea un nuevo signo metafórico en el que el interpretante /monedas/ es la materia del ideograma y ambos interpretantes comparten la finalidad de servir para traicionar y vender. De hecho, en un contexto religioso, este signo connota la referencia de las monedas que Judas Iscariote usó en la traición de Jesús de Nazaret para poner a los alemanes en el mismo lugar.



Ilustración 15. Fotomontaje de Heartfield «Der Sinn des Hitlergrusses» (El significado del saludo de Hitler) (1932), en Heartfield, 1977: 46).

El fotomontaje «Der Sinn des Hitlergrusses» (El significado del saludo de Hitler) (Heartfield, 1977 [1932]: 46) muestra que el saludo nazi también es un interpretante del gesto de recibir dinero por la espalda: gesto / saludo nazi = gesto / ser sobornado. Como

vemos en el esquema de la metáfora, el saludo adquiere otro significado –ser sobornado– que toma convencionalmente ese sentido por una similitud visual de que ambos son gestos en que se levanta el brazo. La representación va desde lo que es visto –el saludo como un gesto nazi– a lo que se sabe –el saludo como un gesto de soborno–: como indica Eco (2016) [1975], el iconismo oscila entre lo que se ve y lo que se sabe. Esta metáfora evidencia una nueva «funzione segnica» en el contenido intersubjetivo de la realidad: saludo nazi \supset ser sobornado, que cambia la experiencia del saludo y modifica su interpretación al crear una nueva convención cultural.

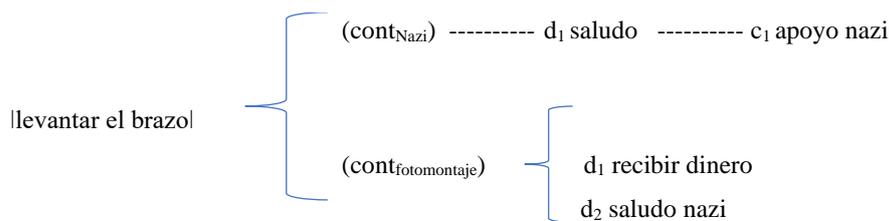


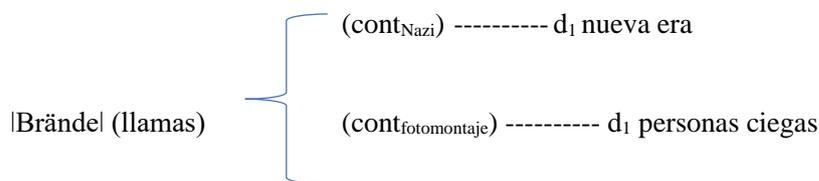
Ilustración 16. Análisis del significante |levantar el brazo| según el modelo semántico reformulado de Eco. Origen: elaboración propia.

Ades (1996: 50) indica que los fotomontajes pueden fácilmente afirmar lo contrario de aquello para lo que estaban pensados significar debido a que «so narrow the dividing line between thesis and antithesis [is]», lo que ejemplifica con el fotomontaje «The Suicide's Wish Fulfilment» (Ades, 1996: 50). Sin embargo, lo que Ades ve como una amenaza o una liberación según sean los prejuicios del receptor es una imagen que puede definirse por varios interpretantes (de contenido convencional) cuyo contexto no indica cuál hay que elegir: se trata del problema de la semiosis infinita que trata Eco y de la ambigüedad que veremos en Berger.



Ilustración 17. «Durch Licht zur Nacht» (1933), en Heartfield (1977: 52).

Es posible que el gesto de Goebbel en «Durch Licht zur Nacht» (Heartfield, 1977 [1933]: 52) también resulte ambiguo, en un fotomontaje que muestra la quema de libros en mayo de 1933 con el texto «Also sprach Dr. Goebbels: Lasst uns aufs neue Brände Entfachen, auf dass die Verblendeten nicht erwachen!» (Así habló el Dr. Goebbels: ¡Vamos a encender fuegos de nuevo para que los ciegos no despierten!) (Heartfield, 1977 [1933]: 52). Por el contrario, las palabras que Goebbel supuestamente pronunció son las siguientes: «These flames do not only illuminate the final end of the old era, they also light up the new» (Estas llamas no solo iluminan el final de la vieja era, también iluminan la nueva [Birchall, 1933: 2]). La leyenda ficticia deja claro cuál es el significado de la imagen ficcional: el fuego no es el antecedente de una nueva era, sino de mantener a la gente ciega.



Los procesos de connotación que Barthes enumera son presentados con todo el derecho en los fotomontajes, ya que ignoran la especial credibilidad del tercer mensaje para ser una herramienta cognitiva en relación con la realidad. En concreto, sirven para reinterpretar los acontecimientos del pasado e iluminar así el presente, lo que lo vincula a los proyectos de Benjamin y Warburg (Ruchel-Stockmans, 2008: 162). Bien es cierto que Heartfield no pretende tanto iluminar el pasado desde el presente como utilizar interesadamente el pasado para simbolizar su actualidad.

Los fotomontajes de Heartfield plantean de qué modo las fotografías suponen una diferencia en este tipo de obras frente a las imágenes plásticas. Las fotografías no pueden ser ajenas a la formulación del tiempo que las produce y, dado el componente político central en Heartfield, este aprovecha la fotografía para hacer reconocible el referente real del que trata. Es a lo que John Berger se refiere cuando indica que «the peculiar advantage of photo-montage lies in the fact that everything which has been cut out keeps its familiar photographic appearance. *We are still looking first at things and only afterwards at symbols*» (Berger, 1972a: 185, la cursiva es mía, A. L. M.).

Esta ambivalencia entre índice y símbolo parece decantarse por el primero en Heartfield debido a la actualidad de sus obras, que remiten a acontecimientos y personajes que estaban sucediendo y eran rápidamente reconocibles, y de hecho aún forman parte de nuestra memoria compartida en la actualidad. Sin embargo, consideramos que la carga simbólica de estos es igualmente relevante, ya que sirve para encuadrarlos en la estética de la modernidad –una estética que sirve para unificar la aproximación a los dos sistemas de signos que conforman los fototextos–, cuyo valor va más allá de los hechos históricos a los que se refiere (su aspecto sociológico) y de las metáforas visuales que subyacen (su aspecto formal), sin ser ajeno a ambos.

A pesar de utilizar fotografías y de su relación indicial con la realidad, la obra de Heartfield debe ser rescatada en cada época por la memoria compartida –lo que de nuevo apela a la irrelevancia semiótica del *interfuit* barthesiano–, así como por su metaforación, algo que hace Brecht.

Fotoepigramas de Bertolt Brecht, Kriegsfibel (1955)

History isn't a single narrative, but thousands of alternative narratives.
Whenever we choose to tell one, we are also choosing to silence others.

YUVAL NOAH HARARI (2016: 205)

La historia tampoco es una sola imagen, menos aún desde la generalización de la fotografía. La realidad se presenta en múltiples formas semióticas de manera interrelacionada, como en los objetos iconotextuales, y su gestión implica decodificar estas representaciones, así como crear otras nuevas para transformarla. Este era el objetivo de Bertolt Brecht¹⁰⁸ con su fototexto *Kriegsfibel*, que analizaremos en este apartado desde un punto de vista estético y a partir del modelo de la enciclopedia de Eco.

¹⁰⁸ Bertolt Brecht nació en Augsburg en 1898. Cursó estudios universitarios en Múnich y Berlín, y comenzó a escribir teatro, en concreto el drama musical *La ópera de cuatro cuartos*, una sátira del capitalismo. En respuesta al teatro realista, Brecht desarrolló su técnica, el teatro épico, basado en mecanismos de distanciamiento para hacer que el espectador tomase conciencia del drama y reflexionase y evitar la identificación con los personajes. En 1933 comienza su exilio, aunque hasta 1941 no se establece en Estados Unidos. Muere, sin embargo, en Berlín en 1956. Brecht escribió poesía, obras teatrales, diarios y textos teóricos.

Unidades fototextuales en *Kriegsfibel*

Kriegsfibel está compuesto por fotoepigramas, que nombramos en el primer capítulo por entroncar con el género del emblema. Así, Cometa enumera, como una de las formas que pueden adoptar los fototextos, la «forma-emblema», que en principio se basa en la relación dialógica entre *inscriptio* –el título–, *pictura* –en este caso, una imagen fotográfica– y una *subscriptio* –un texto de pretensiones estéticas, que oscila entre lo ensayístico en Benjamin y lo poético en Brecht– (Cometa, 2016: 96). En todo caso, la forma emblema en la modernidad se vuelve más flexible, hasta el punto de carecer de imágenes, como en el caso de Benjamin (2011) [1928] y sus textos de *Einbahnstraße* (*Calle en sentido único*), que sin embargo continúan respondiendo a una lógica emblemática y fotográfica¹⁰⁹.

En *Kriegsfibel*, fotografía y texto no pueden ser entendidos en aislamiento, sino que se presentan en unidades iconotextuales relacionadas entre sí por estratos. Las fotografías provienen de la prensa, y en numerosas ocasiones incluyen la leyenda que originariamente las acompañaba en el periódico o revista; como indica Kuhn (2008: 177), sus fuentes en los nuevos medios son importantes. Por tanto, la fotografía y su leyenda en prensa conforman una primera unidad fototextual que se relaciona con el poema para formar una segunda unidad, la del fotoepigrama (siempre comparten la misma página), que a su vez dialoga con los demás paratextos: las traducciones al alemán de las leyendas que están en otros idiomas en la página de la izquierda del fotoepigrama, o la información dada sobre algunas unidades al final del libro, y con los que conformarían una tercera unidad, especialmente con la leyenda traducida, que se ven simultáneamente en dos páginas y poseen la misma paginación en la edición alemana. Por tanto, a lo largo del trabajo se hablará de leyendas originales (las que conforman la unidad de prensa) y leyendas no originales (las traducciones de las anteriores)¹¹⁰.

¹⁰⁹ Long (2008) advierte que quienes tratan de entender los fotoepigramas en clave de emblemas no tienen en cuenta la compleja relación paratextual que *Kriegsfibel* presenta: en términos puramente formales, hay ciertas semejanzas entre el emblema y el fotoepigrama, pero no se puede reducir a la forma emblemática, ajena al moderno medio fotográfico, y que subestima las relaciones entre texto e imagen en Brecht. Nuestra intención es entender los fotoepigramas no como emblemas, sino como fototextos de formas emblemáticas dentro de la estética moderna que incorpora –no que sustituye– estéticas y géneros previos. Así, estos encarnan en gran medida la transformación que la literatura ha de sufrir para dar cuenta de su momento histórico, como una transformación análoga a la del propio emblema en el Barroco.

¹¹⁰ *Kriegsfibel* fue elaborado a lo largo de varios años. Los primeros fotoepigramas son creados por Brecht en 1940 y aparecen en su *Journal* –su diario– durante ese año. En 1944 Brecht los publicó en el periódico *Austro American Tribune* de Nueva York (Kuhn, 2008: 1976). Ese mismo año Ruth Berlau reunió sesenta y seis fotoepigramas para enviarlos a Karl Korsch con el título de *Kriegsfibel*, cuya visión pacifista fue juzgada por el ministro Otto Groetwohl como poco adecuada. Gracias a la búsqueda de editor de Berlau, fue publicado por primera vez en 1955 en la República Democrática Alemana por Eulenspiegel Verlag, un

Todos los poemas del libro son cuartetos, formados por una estrofa de cuatro versos rimados –según la rima cruzada ABAB o la rima abrazada ABBA– y, según Kuhn, se trata de obras de cuidada elaboración que combinan la forma y el tono elevados con expresiones más cercanas y familiares: «the *Kriegsfibel* is a very considered and carefully constructed cycle of crafted poems, designed both to tell the story of the war and to disclose its larger context and purposes» (Kuhn, 2008: 175). Sin embargo, la mayoría de los estudios se ha centrado en las fotografías o en la relación intermedial, algo que Alizadeh contrarresta focalizando en los poemas –«as poems with accompanying images and not the other way around» (Alizadeh, 2009: 3)–, y afirmando que suponen una intervención en la poesía como un arte para el lector moderno: «the form of the photo-epigram presents us with a solution to this perceptual crisis, in the form of a photographic image» (Alizadeh, 2009: 9).

Al inicio del libro, Ruth Berlau explica en un texto cuál es el objetivo de la obra. Por su interés, lo reproduciremos íntegramente:

Warum unsern Arbeitern der volkseigenen Industrie, unsern Genossenschaftsbauern, unsern aufbauenden Intellektuellen, warum unserer Jugend, die schon die ersten Rationen des Glücks genießt, ausgerechnet jetzt diese düsteren Bilder der Vergangenheit vorhalten?

año después de la muerte de Brecht y, en 1978, en Alemania del Oeste por Zweitausendeins. La siguiente edición, publicada con posterioridad en 1994, difiere de las anteriores, ya que incluye material que Brecht tuvo que eliminar por petición de las autoridades culturales de la República Alemana (Kuhr, 2008). Esta es la edición que se citará en este trabajo.

Kriegsfibel cuenta con dos traducciones al italiano con el título de *Abicì della guerra*: la traducción más literal es de Fertonani en 1972 y la versión más libre, de Solmi en 1975. Más recientemente, en 1998, fue publicado en inglés como *War Primer*, en una edición de John Willet, a partir de la versión alemana aumentada de 1994, tanto en edición de tapa dura como de tapa blanda. Recientemente, fue traducido al castellano como *ABC de la guerra* por Vicente Romano para Ediciones del Caracol y publicado en 2004, también a partir de la edición alemana de 1994.

Estas traducciones evidencian uno de los problemas de los fototextos, esto es, la posibilidad o no de reproducir las características visuales de la edición. Las ediciones alemanas dejan el reverso de cada página sin fotoepigramas, en blanco, con un número correspondiente a la enumeración de los fotoepigramas y, en algunas ocasiones, la traducción al alemán de una leyenda. Asimismo, la página del fotoepigrama es unificada por el color negro. Por otro lado, en las ediciones italianas se presentan algunos cambios. En la edición de 1972 se prescinde del color negro (las letras del poema lo adquieren, entonces), mientras que en la de 1975 el poema, además, pasa a reproducirse en el reverso en blanco. En la edición inglesa de tapa dura (editada por Libris en 1998) el número de página se coloca en el centro de reverso, mientras que la página del fotoepigrama cambia el color negro por el gris y deja un rectángulo en blanco para el poema. En la edición de tapa blanca (editada por Verso en 2017), sin embargo, los fotoepigramas son reproducidos también en los reversos y se numeran las páginas, no los fotoepigramas. Por su parte, la edición española de Ediciones Caracol resulta ser la más fiel al original: mantiene el negro de las páginas de los fotoepigramas y el blanco de los reversos, con la enumeración del fotoepigrama, las leyendas traducidas al español y, como novedad, el número de página.

Kriegsfibel ha sido estudiado principalmente en el ámbito anglosajón (Kuhr, 2008; Long, 2008; Alizadeh, 2009), italiano (Fragapane, 2015) y francés (Didi-Huberman); en España, destaca Elías (2021).

Nicht der entrinnt der Vergangenheit, der sie vergißt. Dieses Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen. Denn es ist dem Nichtgeschulten ebenso schwer, ein Bild zu lesen wie irgendwelche Hieroglyphen. Die große Unwissenheit über gesellschaftliche Zusammenhänge, die der Kapitalismus sorgsam und brutal aufrechterhält, macht die Tausende von Fotos in den Illustrierten zu wahren Hieroglyphentafeln, unentzifferbar dem nichtsahnenden Leser¹¹¹ (Berlau *apud* Brecht, 1994).

El libro está pensado como una cartilla para enseñar a leer las imágenes, que Berlau compara con jeroglíficos, puesto que su mensaje puede cambiar dependiendo de la leyenda que las enmarque y, por tanto, su utilidad depende del uso que se haga de ellas. Así, tras detectar el mensaje que transmiten en la prensa capitalista, no solamente lo expone, sino que las dota de mensajes revolucionarios (Evans, 2015: 174). Se trata, en términos marxistas, de hacer evidente la ideología oficial nazi que las utiliza para dar un mensaje sesgado, pero supuestamente verdadero, por el uso de la fotografía. Así, *Kriegsfibel* se compone como una enciclopedia –o atlas– para mostrar al lector los puntos ciegos del laberinto de la guerra que el camino oficial no señala, algo que vamos a analizar desde el punto de vista estético y semiótico.

No extraña que Brecht considerara a Heartfield un clásico (Brecht *apud* Heartfield, 1977: 2). Los fotoepigramas, como formas de montajes, se inscriben en una misma corriente de experimentación formal con la fotografía con fines políticos y sociales, y tienen en común la misma actitud estética moderna. A pesar de su publicación tardía en el exilio, la corriente creativa en que se inscribe es clara: «*War Primer [Kriegsfibel]* is perhaps the last great achievement of a montage culture focusing on the photograph as historical document that emerged in the 1920s and was especially powerful in Central and Eastern Europe in the interwar years», con antecedentes como John Heartfield, Eisenstein, Aby Warburg y John Bataille, entre otros (Evans, 2015: 174). Kuhn (2008: 180), sin embargo, señala que la solución a la que Brecht llega difiere de aquellas formas intermedias que surgen durante la República de Weimar, como *Kreig dem Kriege* (1926) de Ernst Friedrich y *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) de Kurt Tucholsky y John Heartfield.

¹¹¹ «¿Por qué presentar a nuestros trabajadores de la industria propiedad del pueblo, a nuestros campesinos cooperativistas, a nuestros intelectuales orgánicos, a nuestra juventud, que goza ya de las primeras raciones de felicidad, precisamente ahora estas imágenes sombrías del pasado?»

No escapa del pasado el que lo olvida. Este libro pretende enseñar a leer imágenes. Pues al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico. La gran ignorancia sobre relaciones sociales que el capitalismo cuidadosa y brutalmente mantiene convierte las miles de fotografías publicadas en las revistas ilustradas en verdaderos jeroglíficos, indescifrables para el lector ignorante» (Berlau *apud* Brecht, 2004 [1994]: 7).

Las diferencias con Heartfield también son evidentes. Brecht no crea imágenes ficcionales a base de montajes más o menos orgánicos, sino que, en un proceso más benjaminiano, sitúa fotografías supuestamente documentales en un nuevo contexto (enmarcado), y subraya la indexicalidad de la mayoría de estas (la realidad de su referente) añadiendo leyendas que cumplen con la función de ancla (Barthes), para determinar el referente físico de las fotografías. Estas, por tanto, deben entenderse «en cuanto elemento crítico necesario para concretar una postura intelectual respecto a lo que, en el momento de escritura de estas obras, estaba aconteciendo en el mundo» (Alías, 2021: 146), pero también frente a la versión oficial de la historia y de la actualidad sublimadas y representadas en imágenes. En definitiva, su escritura política pivota alrededor de la indexicalidad de las fotografías.

La obra de Brecht debe inscribirse en su toma de posición política, por lo que puede parecer contradictorio un acercamiento en términos estéticos. Sin embargo, es precisamente esa actitud de ruptura contra una literatura *esteticista* la que constituye un gesto estético que debe entenderse en su contexto cultural: Brecht desarrolla «un trabajo intelectual capaz de responder políticamente a la crisis global y en donde la literatura es tan solo un receptáculo de formal (sic) para un uso cultural» (Alias, 2021: 140).

Varios estudios (Kuhr, 2008; Alizadeh, 2019) señalan que *Kriegsfibel* ha sido considerado de forma insuficiente por la crítica, hecho paralelo a la recepción tardía de la obra. Ciertamente, obras sobre Brecht como *Brecht and Method* de Jameson no se refieren a esta. Por su parte, Parr y Badger (2004) no consideran *Kriegsfibel* en su corpus de fotolibros y, aunque ellos mismos admiten que no se trata de una propuesta cerrada, es sintomático de la importancia que tiene para ellos la autoría del fotógrafo en la obra; en este caso, se trata de un trabajo de colección y montaje. Sin embargo, *Kriegsfibel* sí posee una coherencia y unidad temática que Di Bello, Wilson y Zamir (2012) reconocen en su obra colectiva y por ello le dedican un espacio.

Evans (2012) estudia *Kriegsfibel* en relación con otro fotolibro, *Ein Gespenst verlässt Europa* del escritor Heiner Müller y la fotógrafa Sibylle Bergemann, ambos en relación con el acto que llama apropiación («appropriation») y al contexto del poscomunismo. Con apropiación toma un término del imperialismo, pero que en fotografía se vincula con movimientos y prácticas vanguardistas como el *collage*, el montaje, el objeto encontrado y el *readymade*; asimismo, se diferencia de otros tipos de copias como la réplica o la falsificación en que la apropiación no trata de hacerse pasar por el original (Evans, 2015: 164), es decir, no es un fraude en el sentido que diría Eco. En el caso de

estos fotolibros, la apropiación consiste en recontextualizar fotografías que fueron pensadas para demostrar la realidad referencial de las imágenes: con Bergemann, en relación con la política de visibilidad de la República Democrática Alemana y, con Brecht, la del partido Nazi y la de la prensa.

Kuhn (2008) analiza *Kriegsfibel* en relación con el interés de Brecht por la fotografía y las posibilidades de lo pictórico, y a las reflexiones sobre el realismo y la lírica que va elaborando al mismo tiempo. Las opiniones y la práctica de Brecht surgen como reacción al uso de las fotografías como meros objetos estéticos y a la concepción documental del reportaje fotográfico como un reflejo ingenuo de la realidad (Kuhn, 2008: 178). Por tanto, es el resultado de su búsqueda de una solución creativa para abordar la gestión de la realidad, incorporando fotografías, «which might avoid both naturalist realism and context-less abstraction» (Kuhn, 2008: 180). Kuhn escribe que en su *Journal* Brecht refiere la impresión que le deja el *Guernica* de Picasso: «in dieser Richtung einmal etwas zu machen»¹¹² (Brecht, 1973: 117). La práctica pictórica vanguardista, que ha renunciado a las técnicas para crear una representación icónica de la realidad, se presenta como un motor de remediación en la búsqueda de un nuevo lenguaje intermedial de palabra y fotografía, precisamente la fotografía, que ha permitido en parte la liberación de la pintura del peso realista.

La génesis de los fotoepigramas de *Kriegsfibel* en el *Journal* es abordada por Elías (2021). Por su parte, Kuhn (2008) señala la vinculación en el *Journal* de fotografías y reflexiones sobre poesía lírica que resultan desconcertantes en un primer momento y que sirven para presentar una dialéctica compleja entre ambos medios, de forma que se cuestionan e interrogan mutuamente. Estas reflexiones sobre poesía se dan en 1940, cuando se fechan los primeros fotoepigramas en el *Journal*, y también en 1942, año en que acompaña sus reflexiones sobre la lírica y su pertinencia en los hechos del conflicto con una fotografía publicada en la revista *Life*, que formará parte del fotoepigrama 39 en *Kriegsfibel* (Brecht, 1994). Kuhn analiza este fotoepigrama y su relación con su obra *Mutter Courage und ihre Kinder (Madre Coraje)*: «An unconscious memory of the same picture, Brecht believed, may have inspired Helene Weigel for the famous silent scream, the Gestus with which, as Mother Courage, she greeted the corpse of her son at the end of Scene 3 of that play» (Kuhn, 2008: 186).

¹¹² Decide hacer algo en esa dirección.

Por otro lado, *Kriegsfibel* ha sido analizado en relación estrecha con la técnica y la producción teatral de Brecht¹¹³. Evans indica que, de la misma forma que su teatro se componía como una sucesión de *gests*, en *Kriegsfibel* presentó esa misma acumulación a partir de fotos de prensa «that had *gestic* potential» (2012: 172). Como ejemplo, analiza de forma exhaustiva un fotoepigrama que aparece por primera vez en su *Journal* el 15 de octubre de 1940, que no se incluye en la edición de *Kriegsfibel* de 1955 y vuelve a aparecer en la de 1994 como el número 84¹¹⁴. La fotografía, en la que se puede ver a Hitler tomando la mano de una anciana, se incluyó en un trabajo en relación con el plebiscito que Hitler llevó a cabo como parte de su plan para revertir el Tratado de Versalles (Evans, 2012: 173). Según Evans, el poema se relaciona con las palabras de Jesús en el Evangelio de San Marcos como hipotexto –«Lasst die Kinder zu mir kommen» (deja que los niños vengan a mí)–: «Unlike Jesus, Hitler can only greet mothers because their sons are elsewhere, fighting and dying supposedly to liberate Germany» (Evans, 2012: 173), de forma que ahora encarna la perversión del mensaje y los símbolos cristianos como la cruz con su esvástica¹¹⁵.

Otra característica del teatro épico de Brecht es la *fable* como una información compartida con la audiencia que tiene un efecto contrario al del suspense. En el caso de *Kriegsfibel* funcionan como versiones dadas y conocidas de acontecimientos que el libro puede negar o afirmar en diferente medida. Según Evans, *Kriegsfibel* es una crítica de la *fable* oficial de la República Federal de Alemania que afirma que la guerra es una victoria de la democracia sobre el socialismo nacional –es decir, la versión oficial de la historia–, si bien no es una clara afirmación de otra que insista en el rol de la Unión Soviética en derrotar al Nacional Socialismo (Evans, 2012: 173).

¹¹³ Una de las obras fundamentales para estudiar el teatro de Brecht es *Brecht and Method* (1998), de Frederic Jameson, que sin embargo no se atiende a su obra *Kriegsfibel*. En ella, Jameson destaca que su teatro épico pretendía involucrar activamente al público y hacerlo reflexionar sobre la realidad social y política, para lo que rechazaba las convenciones del teatro realista a través de técnicas novedosas como la alienación, la fragmentación narrativa y el distanciamiento.

¹¹⁴ Cuando Evans indica que este fotoepigrama (y también el que aparece en *Journal* con esa misma fecha, a la izquierda) aparece en la edición inglesa de *Kriegsfibel*, *War Primer*, de 1998, pasa por alto que esta última se basa en la edición alemana de 1994, en la que sí se recoge como número 84.

¹¹⁵ Sería necesario, en este sentido, analizar el *gesto* comparativamente en Warburg y Brecht, algo que va más allá de este trabajo.

Estética moderna, hermetismo y didactismo

Como indica Alías, «su experimentación no debe leerse solamente en términos metaliterarios» (Alías, 2021: 136) ya que lo que mueve su innovación no es un diálogo con la tradición literaria sino con su actualidad y con los medios para representarla y reinterpretarla, todo lo cual no puede sino comprenderse en términos estéticos como venimos haciendo, en tanto que la negociación del hombre con la naturaleza a través de su imaginación. Nuestra propuesta es integrar *Kriegsfibel* en el nuevo simbolismo de la modernidad, concretamente en el símbolo que Beltrán Almería llama «*la ciudad o el infierno*», en el que la urbe pasa a representar el aspecto demoníaco de la modernidad, imposibilitando un comportamiento moral (Beltrán Almería, 2017: 366), y donde se encarna un simbolismo hermético¹¹⁶.

Al contrario del patetismo, el didactismo siempre ha tenido dificultades para ser encuadrado en los límites del arte (Beltrán Almería, 2017: 258), lo que se añade a la innovación intermedial del fotolibro para dificultar su abordaje crítico. En el origen del didactismo siempre hay «una fuerza social viva» (Beltrán Almería, 2017: 258) como lo es, en este caso, el pensamiento marxista y la actitud materialista de revelar la historia, así como su misión personal de «enseñar el proceso de conformación y organización de la vida en el exilio» de forma dramática (teatral) y didáctica (Alías, 2021: 138). En la modernidad, cuando el hombre ocupa el lugar de Dios, las nuevas ideologías como el marxismo toman el lugar de las religiones y generan nuevos textos herméticos. En este caso, la «predicación» se da a través de dos géneros combinados: el género a nivel micro del emblema, que según Cometa no solo tiene efectos didácticos, sino que «mira a effetti di senso enigmatici» con un carácter filosófico y moral (Cometa, 2016: 96), y el género a nivel macro, eminentemente didáctico, de la cartilla de lectura —o, según lo analizaremos, la enciclopedia o atlas—; ambos estetizan el escenario bélico en que se desarrollan los acontecimientos históricos expuestos.

Long (2008) critica la consideración de *Kriegsfibel* como un libro de emblemas marxistas, postura, entre otros, de Grimm (1969), según el cual Brecht pretende revelar las fuerzas económicas y los antagonismos de clase detrás de lo que se toma como obvio. Esta lectura, como todas aquellas que tratan de hacer de la obra de Brecht un ejemplo de didactismo marxista, son problemáticas, según Long, porque el texto no presenta un

¹¹⁶ Esta estética es contraria a la del idilio y, de hecho, la de Brecht no puede ser idílica, como veremos más adelante, porque su condición de exiliado, como la de Heartfield, le impide idealizar su origen.

sujeto ideológico coherente, lo que también se deriva de la forma en que los textos se relacionan entre sí, y por tanto no hay tampoco una postura didáctica única. Por nuestra parte, consideramos que *Kriegsfibel* tiene una intención didáctica en términos marxistas, que no por ello deja de presentar contradicciones en la representación ideológica que, desde un análisis semiótico, mostraremos. En definitiva, hay en Brecht una pugna entre la estética moderna en que se inscribe y la intención didáctica que continúa funcionando en la nueva época.

Beltrán Almería denuncia que desde la literatura no se ha contemplado la unidad de las obras herméticas, algo que *Kriegsfibel* parece reclamar si atendemos a sus hipotextos herméticos, como el Evangelio y Shakespeare. Este fotolibro carece de una narración articulada, pero sus acciones y personajes son susceptibles de ser analizados literariamente. Como objeto intermedial, la obra presenta numerosos desafíos en su lectura, por lo que Long (2008) emplea la fórmula de «paratextual profusion» –el ensamblaje de diferentes paratextos a diferentes niveles que reclaman su lugar en la lectura– a causa de la divergencia de voces y puntos de vista (Long, 2008) y por la aparente independencia de cada fotoepigrama en relación con una narrativa mayor: ¿deberían los fotoepigramas ser leídos linealmente?, ¿en qué momento hay que acudir a los paratextos finales?, ¿cuál es el orden de lectura de los fotoepigramas: primero la imagen y luego el poema, o al revés?, ¿cómo incorporar a la lectura los pies de foto? Así, el gran simbolismo que se genera oscila entre el género hermético, que sustituye a los personajes por los principios del Bien y del Mal, y cierta novela de actualidad, incluso cómica cultural, subgénero que ironiza todos los estilos culturales (Beltrán Almería, 2021a). En este caso, la ironía se centra en los textos (escritos y visuales) de prensa y de propaganda.

Kuhn considera que los fotoepigramas se suceden en secuencias que imprimen un ritmo de ciclo, en ocasiones estableciendo relaciones claras, pero generalmente confundiendo con «jerky, Brechtian discontinuities and cross-associations» (Kuhn, 2008, 173). El resultado es una yuxtaposición de perspectivas con lugares opuestos en el conflicto, pero que mantiene el orden cronológico de la guerra (Kuhn, 2008, 174-175). A continuación, se analizan varios fotoepigramas que pueden considerarse conformadores de un ciclo, varios de los cuales sirven a Kuhn (2008) como forma de introducir su estudio de *Kriegsfibel*.

Análisis semiótico y estético

El objetivo del siguiente análisis —parcial— de la obra es utilizar el Modelo Semántico Reformulado para analizar algunos interpretantes en relación con sistemas de signos diferentes, es decir, el vínculo entre lenguaje verbal e imágenes; y mostrar cómo los interpretantes se vinculan metafóricamente en la enciclopedia, a través de una lectura no lineal, conformando simbólicamente una estética didáctica y hermética, para lo cual es ilustrativo ejemplificar la teoría sobre la producción de significado de la ideología en la obra. Se trata de entender cómo los objetos intermediales codifican y cambian la realidad, como la enciclopedia en la historia de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que finalmente transforma el mundo en Uqbar. Como vimos, las selecciones circunstanciales del MSR permiten el análisis de objetos intermediales en la enciclopedia. Por tanto, los interpretantes de las imágenes y de los textos escritos deben ser considerados también circunstancias en su respectivo análisis, ya que pertenecen a un sistema de signos distinto.

El fotoepigrama 15 muestra una fotografía de tres hombres en un avión con la leyenda no original «Besatzung eines deutschen Bombers» («Tripulación de un bombardero alemán»), formando una unidad con el siguiente poema:

Wir sind's, die über deine Stadt gekommen
O Frau, die du um deine Kinder bangst!
Wir haben dich und sie aufs Ziel genommen
Und fragst du uns warum, so wiss': aus Angst (Brecht, 1994: 15)¹¹⁷.

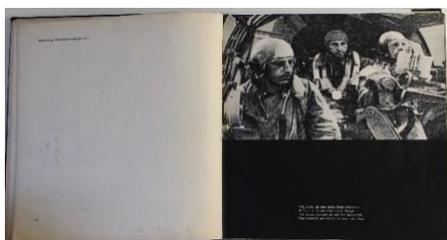


Ilustración 18. Fotoepigrama 15, en Brecht (1994: 15).

¹¹⁷ «It's we who fly above your city, woman
Now trembling for your children. From up here
We've fixed our sights on you and them as targets.
If you ask why, the answer is: from fear» (Brecht, 2017 [1994]: 16).
«Somos los que sobre tu ciudad volamos,
¡Oh mujer, que por tus hijos lloras!
Te tenemos. Junto con ellos, en nuestra diana.
Y si nos preguntas por qué, pues: Por miedo» (Brecht, 2004 [1994]: 43).



[circ leyenda] ----- d_{tripulación de un bombardero alemán} ----- d_{nosotros}
 [circ epigrama] ----- d_{nosotros} ----- C_{tripulación de un bombardero alemán}
 ----- C_{ciudad}
 ----- C_{mujer}

Ilustración 19. Análisis del fotoepigrama 15 de Brecht con el Modelo Semántico Reformulado de Eco. Origen: elaboración propia.

La imagen se relaciona con dos circunstancias: la leyenda no original y el poema. Con la primera, denota *tripulación de bombarderos alemanes*, mientras que con el poema aparecen otros interpretantes: /wir/ (*nosotros*) como la voz poética, /deine Stadt/ (*tu ciudad*) como el escenario, y /Frau/ (*mujer*), como la destinataria del poema. Así, debido a la contigüidad espacial de la página, los interpretantes se definen unos a otros: /wir/ (*nosotros*) es otro interpretante de /deutschen Bombers/ (*bombarderos alemanes*), de forma que los lectores pueden identificar el poema con la intervención en modo de estilo directo de la tripulación. Las leyendas, usadas comúnmente en trabajos fotoperiodísticos y fotodocumentales, utilizan comillas para reproducir textos en estilo directo, pero las convenciones literarias permiten a los poemas prescindir de ellas.

El uso del estilo directo es también señalado por Kuhn (2008: 175) en relación con su concepción del *Kriegsfibel* como un ciclo, e indica que da voz a entidades como los soldados, las ciudades, naciones y la muerte, en primera persona, además de presentar diálogos y la voz del poema dirigiéndose a los lectores: «The cycle is a complex weave of voices and perspectives», y señala que Brecht utiliza comillas en los poemas, pero lo hace cuando se trata de diálogos, no de intervenciones únicas (Kuhn, 2008: 175).

El poema, por tanto, articula un germen narrativo, susceptible de ser analizado con el modelo actancial de Greimas (1971) [1966], según el cual la tripulación del bombardero sería el sujeto, la ciudad el objeto y la mujer el destinatario. Metonímicamente, los bombarderos alemanes son definidos en relación con una ciudad y una mujer a las que van a destruir, argumento que aborda la realidad bélica de su actualidad.

A continuación, el fotoepigrama 16 está formado por una primera unidad con una imagen de la vista aérea de la ciudad de Londres destruida y la leyenda original de prensa, que es traducida al alemán en la página que la precede. El poema versa así:

So seh ich aus. Nur weil gewisse Leute
 Tückisch in andre Richtung flogen als

Bombers/. La red se va expandiendo a partir de información pragmática que excede la información recogida en un diccionario, en el que no se definiría /ciudad/ como /yo/; sin embargo, el algoritmo (miope) creado por el objeto intermedial permite que la enciclopedia recoja esa relación.

El siguiente fotoepigrama, 17, presenta un funcionamiento similar. Hay una primera unidad formada por una fotografía de prensa con una leyenda original que identifica la imagen con la ciudad de Liverpool, y un poema con una voz en primera persona, /ich/ (yo), relacionado con la ciudad por una figura de personificación, como en el caso previo.

Noch bin ich eine Stadt, doch nicht mehr lange.

Fünzig Geschlechter haben mich bewohnt

Wenn ich die Todesvögel jetzt empfange:

In tausend Jahr erbaut, verheert in einem Mond (Brecht, 1994: 17)¹¹⁹.

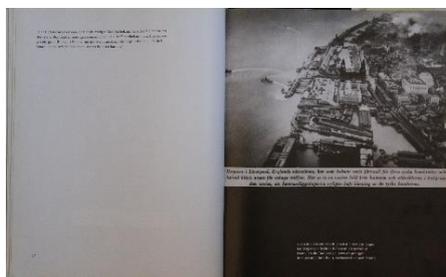


Ilustración 22. Fotoepigrama 17, en Brecht (1994: 17).



[circ leyenda] ----- d₁ puerto, d₂ Liverpool
 ----- C₁ el humo del fuego ----- C₁ bombardeo alemán
 [circ epigram] ----- d₁ yo, d₂ una ciudad
 ----- C₁ aves de la muerte

Ilustración 23. Análisis del fotoepigrama 17 de Brecht con el Modelo Semántico Reformulado de Eco. Origen: elaboración propia.

¹¹⁹ «I am a city still, but soon I shan't be –
 Where generations used to live and die
 Before those deadly birds flew in to haunt me:
 One thousand years to build. A fortnight to destroy» (Brecht, 2017 [1994]: 18).
 «Aún soy una ciudad mas no por mucho tiempo.
 Cincuenta generaciones me habitaron
 Antes de recibir ahora los pájaros de la muerte:
 Edificada en mil años, derruida en una luna» (Brecht, 2004 [1994]: 47).

El epigrama continúa definiendo *ciudad* /stadt/ –«eine Stadt»– como *yo* /ich/, pero también presenta un nuevo interpretante metafórico: /Todesvögel/ *aves de la muerte*. Este último funciona como una connotación del primer interpretante *tripulación de un bombardero alemán* /Besatzung eines deutschen Bombers/, especialmente como una metonimia porque el avión se refiere a la tripulación por contigüidad (contenedor por contenido). De hecho, /Todesvögel/ es una metáfora que puede ser analizada con el modelo que Eco propone (1984):

/Todesvögel/ (<i>aves de la muerte</i>) ⊃	F (Aspecto perceptual de x)	A (Quién o qué produce x)	M (De qué está hecho x)	P (Qué se supone x hace o para qué sirve)
/Todes/ (<i>de la muerte</i>) contexto de guerra	<i>Cadáveres.</i>	Cultura: bombas.	Materia orgánica: <i>cadáveres.</i>	<i>Para ganar la guerra.</i>
/Vögel/ (<i>aves</i>)	<i>Con cuerpo alargado.</i> <i>Con dos alas laterales.</i> Con pico. <i>En las alturas.</i>	Naturaleza.	Materia orgánica. Plumas.	<i>Para volar.</i> <i>Para transportar algo.</i> <i>Para anunciar algo.</i>

/deutschen Bombers / (<i>bombarderos alemanes</i>) ⊃	F	A	M	P
	<i>Con cuerpo alargado.</i> <i>Con dos alas laterales.</i> <i>En las alturas.</i>	Cultura: industria, gobierno.	Inorgánico. Metal.	<i>Para ganar la Guerra.</i> Fuego y humo. <i>Para volar.</i> <i>Para transportar bombas.</i> <i>Para anunciar la muerte.</i> Para crear <i>cadáveres.</i>

Las dos relaciones que siguen tienen la forma Σ :

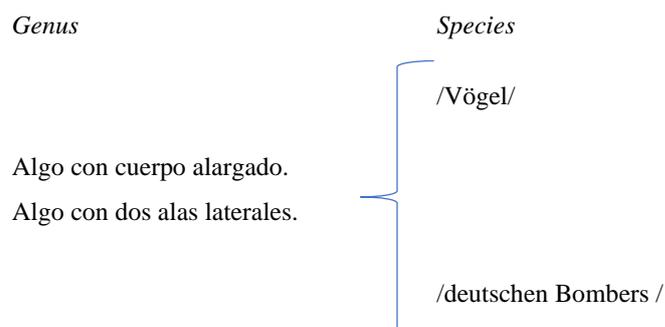
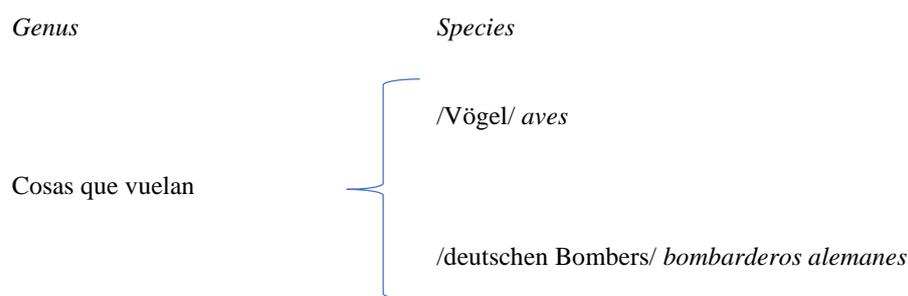


Ilustración 24. En las tablas anteriores aplicamos el modelo de análisis de metáforas que Eco propone en Semiotics and the Philosophy of Language a partir de las cuatro causas aristotélicas (eficiente, formal, material y final) a dos metáforas presentes en el Kriegsfibel de Brech. En los esquemas siguientes continuamos el análisis con sendos esquemas en forma de Σ (Eco, 1984). Origen: elaboración propia.

Se aprecia que la metáfora está formada por características comunes del aspecto perceptual y por la acción que deben realizar: */deutschen Bombers/ bombarderos alemanes* tiene en común con *aves /Vögel/* su aspecto –cuerpo alargado con dos alas laterales– y su función –para volar–, y con *muerte /Todes/*, en un contexto de guerra, la función de ganar el conflicto. Asimismo, tanto los aviones como los pájaros pueden transportar algo, en este caso, los pájaros transportan la muerte, y los cadáveres, como aspecto de esta, son el objetivo de los bombarderos.

A tenor de la infinita semiosis que caracteriza las posibilidades de la enciclopedia, esta metáfora es susceptible de admitir otras connotaciones relativas a otros contextos. Por ejemplo, en un contexto bíblico, las aves se vinculan con la paloma que Noé dejó volar desde su arca y que retornó llevando una rama de olivo, lo que le indicó que había tierra seca (Gn 8:11). En este caso, los *bombarderos alemanes /Deutschen Bombers/* transportan bombas para anunciar la muerte. En definitiva, *aves de la muerte /Todesvögel/* es un interpretante para *bombarderos alemanes /deutschen Bombers/* en esta

enciclopedia local, y la imagen de la tripulación (fotoepigrama 15) puede verse como otro interpretante por relación metonímica, contenido por continente.

Se trata de una simbolización hermética que estetiza los acontecimientos presentes otorgándoles un significado cultural. El escenario urbano se presenta como el campo de batalla de fuerzas demoníacas que, claramente, encarnan los aviones alemanes preñados de armamento, cuyas víctimas son los ciudadanos, en concreto la mujer y sus hijos. Estos símbolos pretenden revelar el verdadero carácter de los acontecimientos para que sea aprendido.

La imagen del fotoepigrama 17 presenta más información para interpretar los signos. La leyenda orinal de prensa describe el humo que se puede ver como prueba de que los bombarderos alemanes estuvieron allí. El interpretante lingüístico *el humo del fuego /der Feuerrauch/* es otro interpretante por connotación de los bombarderos alemanes, y hace al lector o lectora volver hasta el fotoepigrama 6.



Ilustración 25. Fotoepigrama 6, en Brecht (1994: 6).

Este se compone de una imagen a sangre con la leyenda no original, en la otra página, «Überfall auf Norwegen» («Asalto a Noruega»), y presenta un paisaje formado por montañas y agua en el que destacan fuego y humo en la línea de la orilla. El poema dramatiza un diálogo:

Und Feuer flammen auf im hohen Norden
Auf stille Küsten stürzt der Lärm der Schlacht.
„Ihr Fischer, sagt, wer kam da, euch zu morden?“
„Der Schützer tauchte auf im Schutz der Nacht!“ (Brecht, 1994: 6)¹²⁰.

¹²⁰ «Great fires are blazing in the Arctic regions
In lonely fjords the clamour's at its height.
'Say, fishermen: who launched those deadly legions?'
'Our great Protector, protected by the night.'» (Brecht, 2017 [1994]: 6).

El humo de la fotografía se muestra como un interpretante de *fuego* /Feuer/ por la circunstancia del epigrama: se trata de una metonimia de efecto por causa. Y cabe preguntarse: ¿de quién es la culpa? En el poema, un pescador es interrogado y da la versión oficial del evento: /*der Schützer*/ (*el protector*), lo que nos remite a un paratexto al final del libro, en la sección titulada «*Nachbemerkingen zu den Bildern*» («Observaciones a las imágenes»), con información sobre los acontecimientos de esa imagen y la siguiente:

Dänemark und Norwegen wurden am 9. April 1940 von deutschen Truppen besetzt. Den nächtlichen Überfall auf die beiden skandinavischen Länder erklärte Hitler als „Schutzmaßnahme“. Er müsse Norwegen und Dänemark vor den Engländern schützen. Es galt ihm, norwegisches Eisen und dänische Butter zu bekommen (Brecht, 1994)¹²¹.

Según esta información, Hitler presenta la incursión en Dinamarca y Noruega como una medida benigna, de protección, /*Schutzmassnahme*/, pero la versión oficial es cuestionada a través de la relación con otros interpretantes que conforman la enciclopedia. La lectura retrocede hasta el primer interpretante que tratamos, *tripulación de bombarderos alemanes* /*Besatzung eines deutschen Bombers*/, y su acción destructora sobre la ciudad, de forma que se caracteriza de la siguiente manera:

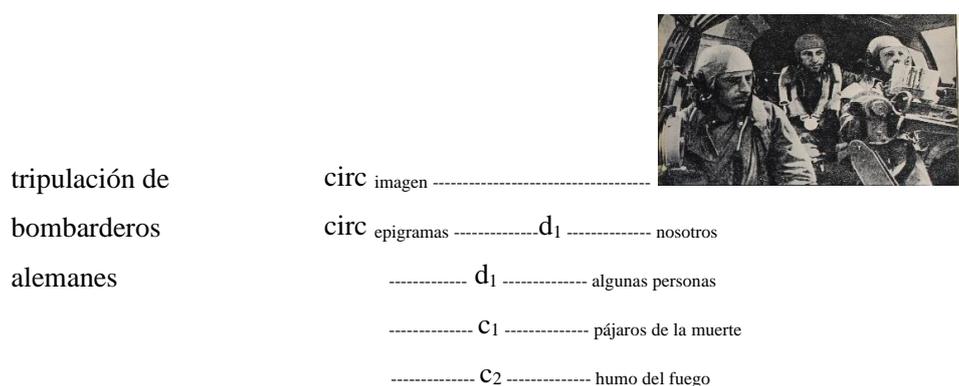


Ilustración 26. Análisis del interpretante «*tripulación de bombarderos alemanes*» con el Modelo Semántico Reformulado de Eco. Origen: elaboración propia.

«Las llamas se elevan allá en el norte
 Sobre las tranquilas costas cae el estruendo de la batalla.
 “Decidme, pescadores, ¿quién vino a asesinaros?”
 “El protector emergió bajo el manto de la noche.”» (Brecht, 2004 [1994]: 25).

¹²¹ «Dinamarca y Noruega fueron ocupadas el 9 de abril de 1940 por tropas alemanas. El ataque nocturno a ambos países escandinavos lo explicó Hitler como “medida de protección”. Tenía que proteger a Noruega y Dinamarca de los ingleses. Lo que le importaba era el hierro noruego y la mantequilla danesa» (Brecht, 2004 [1994]: 196).

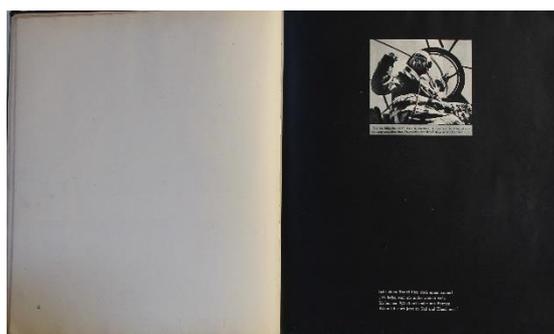


Ilustración 27. Fotoepigrama 18, en Brecht (1994: 18).

A continuación, el fotoepigrama 18 se compone de una primera unidad con una imagen de prensa y una leyenda original acerca de un hombre que deja caer la bomba desde el avión. La leyenda reproduce una intervención en estilo directo que se vincula fácilmente a este, es decir, no hay diferencia entre la construcción de un pie de foto en prensa y un epigrama poético: «„Die hat hingehauen!“ Der Beobachter, der soeben die Abwurfvorrichtung ausgelöst hat, frut sich über den Erfolg seiner Bombenreihe»¹²². El epigrama versa:

Seht einen Teufel hier, doch einen armen!
 „Ich lache, weil ich andre weinen weiß.
 Ich bin ein Wäschereisender aus Barmen
 Wenn ich auch jetzt in Tod und Elend reis’ (Brecht, 1994: 18)¹²³.

¹²² La traducción inglesa de Stefan S. Brecht, en este caso, como en otros, no recoge de forma precisa el original alemán: «‘Bombs Away!’ shouts the observer as he celebrates a successful drop». Más literal es la traducción española: «‘Han sido alcanzados!’ El observador, que acaba de desencadenar el dispositivo de lanzamiento se regocija de la precisión de las bombas» (Brecht, 2004 [1994]: 48).

¹²³ «You’re looking at a bastard, and a poor one!
 ‘I laugh at news of other men’s distress.
 A corset salesman formerly, from Nürnberg
 A dealer now in death and wretchedness.’» (Brecht, 2017 [1994]: 20)
 «¡Ved aquí a un demonio, aunque uno pobre!
 “Río porque sé que otros lloran.
 Soy un viajante de ropa de Barmen
 Aunque ahora viaje a la muerte y la miseria”» (Brecht, 2004 [1994]: 49).



circ leyenda ----- d₁ el observador ----- C₁ bombardero alemán, nosotros
 ----- d₁ estar encantado
 circ epigrama ----- d₁ otros lloran
 ----- d₂ en la muerte y la miseria --- C₁ aves de la muerte

Ilustración 28. Análisis del fotoepigrama 18 de Brecht con el Modelo Semántico Reformulado de Eco. Origen: elaboración propia.

El hombre es identificado como *el observador* /der Beobachter/, puesto que está mirando cómo las armas caen desde su bombardero –la imagen, de hecho, está en plano ligeramente contrapicado–, pero por similitud con la fotografía del fotoepigrama 15 se vincula con un bombardero alemán. *El observador* /der Beobachter/ es también definido en relación con la circunstancia del epigrama con el interpretante *demonio* /Teufel/ y *yo* /ich/ cuando él habla. La enciclopedia se expande al generar nuevos vínculos a medida que los interpretantes se definen en función de los previos:

<i>Genus</i>	<i>Species</i>
--------------	----------------

Tripulación de un bombardero alemán



<i>Causa</i>	<i>Efecto</i>
--------------	---------------

El observador

Muerte

Tripulación de un bombardero alemán

En este punto vemos que se han definido dos lugares antitéticos en virtud del simbolismo hermético gestado: las alturas para los bombarderos alemanes que encarnan el mal y la tierra para las ciudades y la gente que lo padecen y que no pueden escapar a él.



Ilustración 29. Fotoepigrama 19, en Brecht (1994: 19).

El fotoepigrama 19 resalta en mayúscula dos palabras para definir estos interpretantes: «Es war zur Zeit des UNTEN und des OBEN». *Abajo* /Unten/ se asocia con la imagen que viene definida por la siguiente leyenda no original: «Londoner Bevölkerung in der Untergrund-Bahn während eines Luftangriffes» («Población de Londres en el metro durante un ataque aéreo» [Brecht, 2004 (1994): 50]), como un caso del género (abajo) por la especie (las personas en el tren subterráneo).



circ leyenda ----- d₁ población de Londres , Londres
 ----- d₂ en el tren subterráneo , ciudad
 ----- d₃ durante un ataque aéreo , guerra aérea , tripulación de un bombardero alemán
 circ epigrama ----- d₁ abajo ----- C₁ ciudad
 ----- d₂ arriba ----- C₂ tripulación de un bombardero alemán

Ilustración 30. Análisis del fotoepigrama 19 de Brecht con el Modelo Semántico Reformulado de Eco. Origen: elaboración propia.

/UNTEN/ y /OBEN/ (*abajo* y *arriba*) son antónimos que toman su significado en primer lugar del mundo físico como un campo vectorial. Se consideran antónimos recíprocos pero son de hecho relativos porque el mundo físico es analógico, no digital. Cuando la contraposición arriba versus abajo se usa como una metáfora, dos interpretantes que se conciben opuestos se asocian con ambas palabras, de forma que adquieren la visualidad espacial y vectorial para definir su oposición. Por ejemplo, en la relación entre personas adineradas y pobres los primeros se sitúan normalmente arriba mientras que los pobres se encuentran abajo.

En *Kriegsfibel*, *abajo* y *arriba* se asocian connotativamente al bien y al mal precisamente por la inversión de sus asociaciones tradicionales. En el imaginario cristiano el cielo y el infierno son lugares físicos —en la *Commedia*, Dante realiza un viaje en ascenso

físico y moral desde el *Inferno* hasta el *Paradiso*— en una obra que forma parte del canon de la novela didáctica de línea hermética medieval (Beltrán Almería, 2021 a). Por el contrario y dentro de una línea marxista, Brecht caracteriza a los bombarderos alemanes como malvados mientras que las personas sufren en las ciudades, escenario infernal propio del simbolismo moderno que se convierte, *de hecho*, en un infierno cuando comienzan las prácticas de bombardeo de las urbes a partir de acontecido en Guernica. Por otro lado, *abajo y arriba* en su viaje desde su sentido vectorial hacia el simbólico, retornan al campo espacial y adquieren una nueva literalidad cuando se perciben físicamente en la perspectiva de las fotografías.

Algo más adelante, la imagen del fotoepigrama 21 muestra una ciudad desde la que se eleva una columna de humo como signo de la destrucción. Debido a que la fotografía está tomada en plano cenital, la ciudad que está abajo evoca por oposición el lugar elevado desde el que se ve y que se percibe en contraposición física y connotativamente como un contrario moral. Como muestra el poema, con este fotoepigrama la lectura vuelve a interpretantes previos:



Ilustración 31. Fotoepigrama 21, en Brecht (1994: 21).

Daß sie da waren, gab ein Rauch zu wissen:
Des Feuers Söhne, aber nicht des Lichts.
Und woher kamen sie? Aus Finsternissen.
Und wohin gingen sie won hier? Ins Nichts (Brecht, 1994: 21).¹²⁴

¹²⁴ «A cloud of smoke told us that they were here.
They were the sons of fire, not of the light.
They came from where? They came out of the darkness.
Where did they go? Into eternal night» (Brecht, 2017 [1994]: 23).
«El humo indicaba que allí estuvieron:
Los hijos del fuego, pero no de la luz.
¿Y de dónde vinieron? De las tinieblas.
¿Y a dónde fueron? A la nada» (Brecht, 2004 [1994]: 55).



circ epigrama ----- d₁ ellos, los hijos del fuego ----- C₁ el humo del fuego
 ----- C₂ nosotros
 ----- C₃ arriba
 ----- d₂ un humo ---- C₁ el humo del fuego

Ilustración 32. Análisis del fotoepigrama 21 de Brecht con el Modelo Semántico Reformulado de Eco. Origen: elaboración propia.

La circunstancia del epigrama presenta el interpretante *un humo* /ein Rauch/, que se asocia con el interpretante *el humo del fuego* /der Feuerrauch/ del fotoepigrama 6. De esta forma, *un humo* /ein Rauch/ es un signo (un índice en el sentido peirciano) de *ellos* /sie/, y es en este punto de la lectura cuando se hace evidente cuáles son sus interpretantes: *tripulación de un bombardero alemán* /Besatzung eines deutschen Bombers/ y todos los interpretantes que se le han asociado hasta el momento.

Sin embargo, si analizamos la *tripulación de bombardero alemán* aplicando el modelo actancial de Greimas (1971) [1966], podemos ver que la multiplicidad de interpretantes vinculados por la lectura enciclopédica no da un punto de vista unitario conforme se extiende. El epigrama añade un nuevo interpretante para /sie/, en este caso metafórico: /Der Feuers Söhne/ *los hijos del fuego*.

Bombardero alemán ⊃	F	A	M	P
	Con un cuerpo alargado. Con dos alas laterales. Arriba.	Cultura: industria, gobierno.	Inorgánico. Metal.	<i>Para ganar la Guerra. Fuego y humo. Para volar. Para transportar bombas. Para anunciar la muerte.</i>

Los hijos del fuego ⊃	F	A	M	P
Hijos	Hombres	Naturaleza	Orgánico	
Fuego	Llamas	Bombarderos ale- manes. Infierno.	Orgánico	<i>Para destruir</i> <i>Para matar</i>

Esta es una connotación que se comprende herméticamente, en especial en un contexto religioso: los hijos del fuego pueden ser malvados, en lugar de hijos de la luz, ángeles. Como resultado, cuando este fotoepigrama se lee sin leyenda alguna, como aparece, el conocimiento enciclopédico ayuda a definir los interpretantes claves, de forma que *ellos /sie/* tiene antecedentes claros.

El siguiente fotoepigrama, 22, de nuevo hace al lector retroceder hasta el fotoepigrama 15. En el 22 hay una primera unidad formada por una fotografía de prensa y su leyenda original, y una segunda formada con la leyenda «BRITTISKA BOMBER ÖVER BERLIN» traducida al alemán en la página precedente (bombarderos británicos sobre Berlín). En la imagen se puede ver una mujer entre las ruinas de un edificio, quien es interpelada por la voz poética de epigrama:

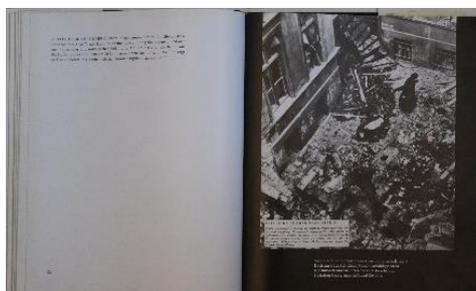


Ilustración 33. Fotoepigrama 22, en Brecht (1994: 22).

Such nicht mehr, Frau: du wirst sie nicht mehr finden!
Doch auch das Schcksal, Frau, beschuldige nicht!
Die dunklen Mächte, Frau, die dich da schinden

Sie haben Name, Anschrift und Gesicht (Brecht, 1994: 22).¹²⁵

En ocasiones como esta, la voz poética en los poemas es identificada con el punto de vista de las fotografías (con quien *mira*), en este caso en un plano casi cenital. La mujer que se ve es una víctima de *ellos /sie/*, dado que es la receptora que paga las consecuencias del sujeto que consigue su objetivo: ganar la guerra. Sin embargo, el interpretante *mujer /Frau/* que designa a la víctima del bombardero alemán es aquí usada para identificar a la víctima de un bombardero británico. ¿Qué significa esto? En su simbolismo hermético, marxista, el interpretante clave no es *tripulación de un bombardero alemán /Besatzung eines deutschen Bombers/* sino *tripulación de un bombardero /Besatzung eines Bombers/*, puesto que las víctimas se identifican por estar en la tierra, abajo, independientemente de su nacionalidad, de la misma forma que los ejecutores están en el aire.

Kuhn se refiere a estos epigramas en relación con la escritura del *Journal* a la vez que creaba *Kriegsfibel*:

Time and again Brecht returns to the fates of mothers and their children in this war, as he often had when writing about the First World War as well: «O Frau, die du um deine Kinder bangst!». Time and again he insists that the ordinary soldiers on both sides are the victims (Kuhn, 2008: 174).

Conforme la lectura avanza, la red de interpretantes ayuda a dar sentido al resto de fotoepigramas, como el número 39, que, como dijimos, Kuhn pone en relación con *Madre Coraje*. Así, señala la estructura clásica y cuidada del poema e incide en su teatralidad arcaica y su simbolismo: «The significance of the picture is not that one woman is bewailing her child's death, but that the world resounds with a chorus of "Jammer", of which the event pictured here is just a symptom and a symbol» (Kuhn, 2008: 188), parte de cuyo simbolismo se halla en la metáfora que utiliza para referirse al emperador japonés Hirohito («Sohn des Himmels», hijo del cielo), al que nunca llama por su nombre.

¹²⁵ «Stop searching, woman: you will never find them
But, woman, don't accept that Fate is to blame.
Those murky forces, woman, that torment you
Have each of them a face, address and name» (Brecht, 2017 [1994]: 25).
«¡No busques más, mujer: ya no los encontrarás!
¡Pero no culpes al destino, mujer!
Las oscuras fuerzas que te vejan
Tienen nombre, dirección y rostro» (Brecht, 2004 [1994]: 57).

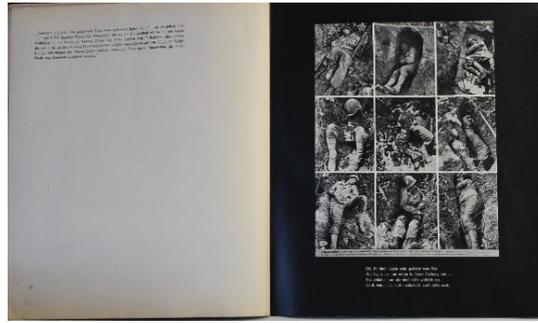


Ilustración 35. Fotoepigrama 52, en Brecht (1994: 52).

Die ihr hier liegen seht, gedeckt vom Kot
 Als lägen sie nun scho in ihren Gräbern, ach –
 Sie achlafen nur, sie sind nicht wirklich tot.
 Doch wären sie, nicht schlafend, auch nicht wach (Brecht, 1994: 52)¹²⁶.



Ilustración 36. Recorte de prensa original de la revista *Life* (26.05.1944).

Encontramos una metáfora del cuarto tipo, según la clasificación de Aristóteles que recoge Eco, construida de forma intermedial con palabra e imagen: (fotografía) soldados durmiendo / agujeros = (poema) soldados muertos / tumbas. El poema establece un símil entre agujeros y tumbas: ambos son espacios huecos y cóncavos hechos por el hombre en el suelo, el primero para proteger a los soldados y el segundo para enterrarlos. Por otra

¹²⁶ «Those you see lying here, buried in mud
 As if they lay already in their grave –
 They're merely sleeping, are not really dead
 Yet, not asleep, would still not be awake» (Brecht, 2017 [1994]: 62).
 «Miradlos ahí, cubiertos de excrementos
 Como si yacieran ya en sus tumbas.
 Ay, sólo duermen, no están realmente muertos.
 Mas si no durmiesen, tampoco estarían despiertos» (Brecht, 2004 [1994]: 117).

parte, los soldados durmiendo y los soldados muertos están tumbados a causa de la guerra y para ganarla.

agujeros ⊃	F	A	M	P
Circunstancia fo- toepigrama	Hueco concavidad	hombre	Inorgánico. Tierra	Para proteger a los soldados

/tumbas / ⊃	F	A	M	P
	Hueco Concavidad	Hombre	Inorgánico. Tierra	Para enterrar a los soldados.

Esta no es una mera similitud sino un híbrido conceptual que revela cómo interpretar las fotografías. Los dos últimos versos presentan una paradoja sobre los soldados: no están muertos, pero tampoco podrían estar despiertos. Se trata de una metáfora del tipo $A/B=x/D$: puesto que parecen estar muertos, su estado de sueño es un interpretante metafórico en el lugar de aquel otro que no tiene uno. Hay un estado diferente para los tiempos de guerra que, aunque recibe el mismo nombre que en los tiempos de vida, se asemejan a estar muerto.

Brecht utiliza una fotografía, tradicionalmente empleada, sobre todo en periodismo, como índice de lo que muestra, como testimonio y copia de la realidad, y sin embargo es capaz de trascender esa dimensión de la imagen técnica para ofrecerla como prueba del sentido oculto de la realidad, como en los emblemas. En este caso, lo hace a través de la metáfora, cuya clave, como símbolo hermético e incluso para interpretar los acontecimientos históricos, no son los referentes de las fotografías sino las similitudes que sugiere.

Un procedimiento similar ocurre en un fotomontaje previo, el 44, con la siguiente leyenda, también en inglés, escrita dentro del marco de la fotografía: «A Japanese soldier's skull is propped up on a burned out Jap tank by U.S. troops. Fire destroyed the rest of the corpse». El poema con que forma una unidad es:

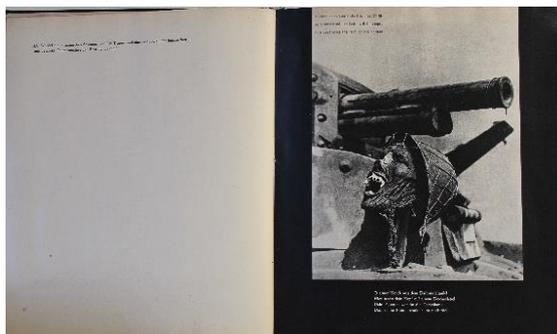


Ilustración 37. Fotoepigrama 44, en Brecht (1994: 44).

O armer Yorick aus dem Dschungeltank!
 Hier steckt dein kopf auf einem Deichselstiel
 Dein Feuertod war für die Domeibank.
 Doch deine Eltern schulden ihr noch viel (Brecht, 1994: 44)¹²⁷.

Durante la obra teatral de Shakespeare, Hamlet toma el cráneo de Yorick y habla sobre la muerte y el tópico de *ubi sunt*, como hace la voz del poema. Yorick era un género de la especie de calaveras, pero se convierte en una nueva especie, identificada por su nombre propio. La correlación que relaciona el interpretante /Yorick/ con su contenido shakesperiano es tan cultural como la correlación entre /Yorick/ y la calavera de la imagen. El cráneo del soldado japonés es un nuevo género de la reconocible especie Yorick, debido a una semejanza conceptual sobre la base de otra visual.

Se trata de una metáfora de tercer tipo, dado que el cráneo del soldado y de Yorick se identifican como el mismo: (fotografía) cráneo del soldado japonés / (poema) «hier» *aquí* = (poema) Yorick / (obra de Shakespeare) *allí*. Esto permite advertir el contraste del mensaje de cada interlocutor: mientras que Hamlet se pregunta sobre lo que ya no está, la voz del poema lo hace sobre lo que el soldado deja –deudas bancarias–. Como en el fotoepigrama sobre los soldados que duermen, la relación establecida en este implica que otra iconicidad es posible, no la de la identidad sino la de la metáfora, que implica la

¹²⁷ «Alas, poor Yorick of the burnt-out tank!
 Upon an axle-shaft your head is set.
 Your death by fire was for the Domei Bank
 To whom your parents still remain in debt» (Brecht, 2017 [1994]: 53).
 «¡Oh, pobre Yorik del tanque de la jungla!
 he aquí tu cabeza en un pico del carro.
 Tu muerte fue para el banco Domei.
 Mas tus padres aún le deben mucho» (Brecht, 2004 [1994]: 101).

diferencia y la transformación. De nuevo, el simbolismo sirve para reinterpretar la realidad del presente.

La relación fototextual en estos dos epigramas sugiere que incluso cuando el referente es subrayado –la indexicalidad de la fotografía– «in any imprint (...) generic characters ultimately prevail over specific ones» (Eco, 1984: 223). Esta interpretación de los fotoepigramas mantiene que su significado connotativo es tan natural como el mensaje sin código de Barthes, y que el mensaje natural es también cultural. La capacidad de simbolización –de imaginación– hace a los humanos tales.

Evans indica que, en *A Spectre Is Leaving Europe*, Bergemann quiere evidenciar información que ya estaba en sus fotografías pero que era irrelevante para el Partido Comunista que las utilizó. En los términos en que hemos analizado *Kriegsfiibel*, Bergemann está mostrando las características de la enciclopedia, su localismo y su tolerancia a la contradicción, puesto que es susceptible de establecer nuevas relaciones entre sus interpretantes.

Para Brecht, el uso documental de las fotografías –en el que nos centraremos en el próximo capítulo– atenta contra la verdad porque permite presentar a la clase dominante, a la burguesía, una imagen de la realidad pervertida como si fuese verdadera (Kuhn, 2008: 179). Sin embargo, sus creaciones fototextuales no están exentas de sesgos ideológicos. Hay un peso racista en el imprudente acto de mostrar un cráneo identificado como japonés mientras que no se halla una construcción similar de la identidad americana en *Kriegsfiibel*. Según Imbrigotta, «the press photograph was staged for mass effect (...) both as a signifier of future warning to the Japanese army and to signify victory for the American and Western European readership of *Life* magazine» (Imbrigotta, 2010: 37).

En el siguiente fotoepigrama, la imagen forma una unidad con la leyenda original «A line of crude crosses marks American graves near Buna. A grave registrar's glove accidentally points toward the sky». El poema versa:

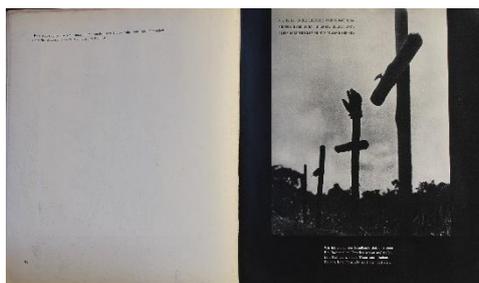


Ilustración 38. Fotoepigrama 45, en Brecht (1994: 45).

Wir hörten auf der Schulbank, daß dort oben
 Ein Rächer allen Unrechts wohnt und trafen
 Den Tod, als wir zum Töten uns erhoben.
 Die uns hinaufgeschickt müßt ihr bestrafen (Brecht, 1994: 45).¹²⁸

La diferencia es notable: mientras el soldado japonés es un interlocutor pasivo de una voz poética activa, los soldados americanos son capaces de hablar y dirigirse a un vengador, incluso demandando venganza. A diferencia de los japoneses, los americanos participan de la retórica del libro sobre soldados como víctimas del poder —de parte del simbolismo del bien—. Sin embargo, el sesgo de un fotoepigrama se matiza de nuevo en su relación con el conjunto. En este caso, la imagen es parcialmente contrarrestada por un fotoepigrama previo que muestra a un soldado americano que ha matado a un japonés.

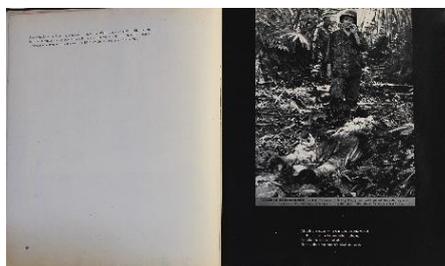


Ilustración 39. Fotoepigrama 40, en Brecht (1994: 40).

El poema termina del siguiente modo: «Sie waren, heißt's, gezwungen, sich zu töten. / Ich glaubs, ich glaubs. Und frag nur noch: von wem?»¹²⁹. Posiblemente, esta «multiplicity of subject positions» (Long, 2008) es el camino para intentar evitar una construcción ideológica de la realidad, que Imbrigotta define como «contradictions» (Imbrigotta, 2010: 37) resultantes de agrupar mensajes previamente codificados.

¹²⁸ «In school we learned of an Avenger who
 Would punish all injustice here on earth.
 We went to kill, and met with Death. Now you
 Must punish those whose orders sent us forth» (Brecht, 2017 [1994]: 54).
 «En la escuela aprendimos que allá arriba
 Habita un vengador de toda injusticia y la muerte
 Encontramos cuando nos alzamos para matar.
 Tenéis que castigar a quienes nos enviaron» (Brecht, 2004 [1994]: 103).

¹²⁹ «That they were forced to kill each other. True. / My only question is: who forced them to?» (Brecht, 2017 [1994]: 57). «Se vieron obligados, dicen, a matarse. / Lo creo, lo creo. Mas preguntad: ¿por quién?» (Brecht, 2004 [1994]: 107).

Aunque Heartfield y Brecht hacen evidente la construcción metafórica de la realidad a través de la fotografía, cada uno presenta evidencias de modo diferente. La obra de Heartfield usa la disposición del fotomontaje para cambiar la iconicidad que es aceptada en la información cultural compartida y alcanzar nuevos signos –el nuevo signo de la traición, el nuevo significado del saludo–. Por su parte, en la obra de Brecht hay una nueva metáfora derivada de lo que se ve: el poema destaca lo que es visualmente evidente –los soldados están muertos, el cráneo es un nuevo Yorick–. Esto significa que Heartfield crea ficciones explícitas –fotomontajes– basadas en ficciones visuales y textuales sobre cómo funciona la realidad, mientras que Brecht compone ficciones explícitas –los fotoepigramas– basados en ficciones textuales –los poemas– y fotografías no ficticias sobre cómo la realidad funciona. La naturaleza ficcional de sus trabajos se basa en el uso metafórico de fotografías como iconos, que no es incompatible con su indexicalidad y su propósito documental. En el siguiente capítulo, analizaremos qué es la ficción.

La antienciclopedia

En nuestro estudio, hemos señalado dos formas en gran medida similares de encarnación de la memoria: el atlas, en la ciencia de la cultura de Warburg, y la enciclopedia, en la semiótica de la cultura de Eco. Ambos dispositivos son intermediales porque comprenden sus componentes mínimos –la imagen y el interpretante– como realidades complejas, históricas y contextuales. Asimismo, ambos funcionan como laberintos potencialmente infinitos. En este apartado, vamos a centrarnos en un aspecto que va a ser crucial para nuestro acercamiento a los fototextos: su capacidad de contemplar el no saber como un punto ciego. Nuestro análisis de la memoria debe servirnos para atender no tanto a las ideas e imágenes activas, sino a lo que permanece inactivo, latente o desconocido, para abordar, en el próximo capítulo, un análisis más prudente de las posibilidades de la fotografía y del texto en los fototextos.

Nassim Nicholas Taleb¹³⁰ inicia su obra *The Black Swan* con la imagen de la anti-biblioteca («antilibRARY») en los siguientes términos:

¹³⁰ Nassim Nicholas Taleb (Líbano, 1960) trabajó primero como comerciante (*risk taker*) y después como académico, investigador y ensayista. Sus trabajos versan sobre problemas matemáticos, filosóficos y prácticos de riesgos y probabilidad desarrollados principalmente en su serie de ensayos *Incerto* (*The Black Swan*, *Fooled by Randomness*, *Antifragile*, y *Skin in the Game*). Actualmente es Profesor Distinguido de Ingeniería de Riesgos en la Escuela de Ingeniería Tandon de la Universidad de Nueva York, Estados Unidos, país donde ha desarrollado la mayor parte de su carrera. Una definición que caracteriza de forma acertada su carácter es la siguiente de su biografía oficial: «Taleb traveled the conventional route of education

The writer Umberto Eco¹³¹ belongs to that small class of scholars who are encyclopedic, insightful, and nondull. He is the owner of a large personal library (containing thirty thousand books), and separates visitors into two categories: those who react with «Wow! Signore professore dottore Eco, what a library you have! How many of these books have you read?» and the others—a very small minority—who get the point that a private library is not an ego-boosting appendage but a research tool. Read books are far less valuable than unread ones. The library should contain as much for what you do not know as your financial means, mortgage rates, and the currently tight real-estate market allow you to put there. You will accumulate more knowledge and more books as you grow older, and the growing number of unread books on the shelves will look at you menacingly. Indeed, the more you know, the larger the rows of unread books. Let us call the collection of unread books an antilibrary (Taleb, 2010 [2007]: 1).

Taleb utiliza el concepto de antibiblioteca para señalar el sesgo mental estudiado por Kahneman, esto es, la tendencia a focalizarnos en lo que conocemos en vez de en aquello que no conocemos, a pesar de que el segundo elemento es mucho más importante. Así lo indica Kahneman en relación con la dinámica científica: «The errors of a theory are rarely found in what it asserts explicitly; they hide in what it ignores or tacitly assumes» (Kahneman, 2015 [2011]: 302).

En este sentido, Taleb podría citar el ejemplo de la biblioteca de Aby Warburg, contrapartida del atlas o *antiatlas*. En su psicología de la cultura, Warburg es capaz de advertir la importancia de lo desconocido: como indica Didi-Huberman, hace de la historia del arte «un lugar de saber y de no-saber mezclados» (Didi-Huberman, 2009: 151). Aunque Didi-Huberman es severo cuando le reprocha no haber creado una ciencia, algo que probablemente se lo impidió, y que da valor a su pensamiento, es que, como si fuese consciente de sus sesgos, Warburg «no se dejaba cegar por el “instinto de causalidad”. Sabía dejar sitio tanto a lo desconocido (*Unbekanntes*) como a lo extraño (*Fremdes*)» (Didi-Huberman, 2009: 150). Al adoptar un modelo psíquico, hace de sus imágenes

to real-life and theory to practice in inverse sequence from the common one, moving from the practical to the philosophical to the mathematical. He started as a trader, then got a doctorate in mid-trading career; he wrote literary books before writing technical papers, and his work became progressively more technical and formal with time» (Nassim Nicholas Taleb. Official Bio, *en línea*).

¹³¹ No es casual que Umberto Eco sea uno de los autores de referencia de Taleb, dado que, desde ámbitos diversos, ambos tratan de entender el conocimiento humano, y se remiten a autores en común como Peirce. Así, Taleb comienza su obra con la pregunta sobre «how we humans deal with knowledge—and our preference for the anecdotal over the empirical» (Taleb, 2010 [2007]: 2).

culturales ideas de la máquina asociativa que pueden estar inactivas, latentes, y ser o no activadas. Los detalles, tan valorados por Warburg, no son signos infalibles de interpretación, sino precisamente elementos de «incertidumbre» y «desorientación» (Didi-Huberman, 2009: 444).

Como escribe Didi-Huberman:

¿Por qué buscar sin descanso este elemento de no-saber que combatimos? ¿Por qué no contentarse, simplemente, con el saber, como se supone que hacen los sabios? Warburg sacaba la respuesta de su propia experiencia psicoanalítica en Kxeuzlingen: el no-saber lleva la marca de lo más crucial que hay en nosotros –o en nuestra cultura–, pero también de lo más «combatido», de lo más rechazado, e incluso de lo más excluido (Didi-Huberman, 2009: 444).

Donde mejor se aprecia este aspecto de la metodología de Warburg es en su biblioteca –encarnación de su sistema de pensamiento y una conformación del mismo– que en la actualidad forma parte del Warburg Institute en Londres, y que estuvo vinculada a su vida. Desde su juventud, Warburg llevaba la contabilidad de los libros que sistemáticamente compraba con la ayuda económica de su familia, siendo consciente de que serían heredados por sus alumnos y formarían parte de una institución tras su muerte (Saxl, 1970: 325).

En ese momento, la tendencia en el orden de las bibliotecas estaba cambiando por la cantidad de libros que se adquirían, y Warburg implementó un orden de acuerdo con su pensamiento. Desde el principio, Warburg apuntaba en tarjetas los títulos de los libros que le interesaban, de las que llegó a tener hasta ochenta cajas. Aunque muchas entradas quedaban obsoletas, tenían la virtud de vincularse biográficamente a sus intereses e investigaciones, es decir, estaban conectados a su vida e interconectadas entre ellas¹³². Su biblioteca –y su contrapartida en el atlas– es una enciclopedia que aspira a la totalidad, pero queda inevitablemente parcial y sesgada, como todas las enciclopedias de creación humana. Lo que distingue la de Warburg es su conciencia de estar dentro del laberinto-biblioteca y de que, por tanto, a su percepción escapa todo lo que *sabe* que desconoce.

¹³² «This explains how it came about that a man whose purchases were so much dictated by his momentary interests eventually collected a library which possessed the standard books on a given subject plus a quite exceptional number of other and often rare and highly interesting publications» (Saxl, 1970: 328-329).

Las adquisiciones de Warburg tenían, como en toda imagen del mundo conformada por el sistema I o como todo armazón mnemotécnico, «an inner coherence», pero no siempre la consistencia de una mente racional —o de *econo*— que reclamaría una institución oficial (Saxl, 1970: 331). De la misma forma que buscaba romper las barreras artificiales entre disciplinas, así va a ocurrir en la biblioteca, destinada a abarcar la historia de la civilización, iniciativa que creyó que debería provenir del ámbito privado (Saxl, 1970: 326), y que, según la descripción de Saxl, funcionaba en su organización como un sistema complejo:

The arrangement of the books was equally baffling and he may have found it most peculiar, perhaps, that Warburg never tired of shifting and re-shifting them. *Every progress in his system of thought, every new idea about the inter-relation of facts made him re-group the corresponding books. The library changed with every change in his research method and with every variation in his interests. Small as the collection was, it was intensely alive, and Warburg never ceased shaping it so that it might best express his ideas about the history of man* (Saxl, 1970: 327, la cursiva es mía [A. L. M.]).

Según se indica, se trata de una biblioteca que se autoorganiza: un cambio local como es la introducción de un nuevo libro produce cambios en otras partes de la biblioteca porque implica reajustes en la ordenación, nuevas relaciones o posibles vinculaciones. No es un sistema cerrado susceptible solo de funcionar por adición: abrir nuevas secciones o ampliar las ya existentes.

En este caso, los libros son partes de un sistema complejo que se relacionan entre sí porque su contenido está verdaderamente vinculado en la conformación de la cultura: se podría decir que la separación entre volumen y volumen es, como la de las disciplinas, artificial. El conocimiento de cada artículo se complementa con los adyacentes. Así, Warburg organizó los libros según la ley del buen vecino:

The book of which one knew was in most cases not the book which one needed. The unknown neighbour on the shelf contained the vital information, although from its title one might not have guessed this. The overriding idea was that the books together—each containing its larger or smaller bit of information and being supplemented by its neighbours—should by their titles guide the student to perceive the essential forces of the human mind and its history (Saxl, 1970: 327).

La búsqueda de libros en cada temática debía llevar al encuentro con otros con los que no se estaba familiarizado, frente al orden alfabético y numérico: «the price one has to pay is high—but the books remain a body of living thought as Warburg had planned» (Saxl, 1970: 331)¹³³. Este principio de organización para llegar al conocimiento es enormemente valorado por Taleb, quien define la aleatoriedad como aquello que desconocemos y la valora como un principio de humildad epistémica: «to invoke randomness is to plead ignorance» (Taleb, 2010 [2007]: 120).

Por otro lado, no es extraño que Taleb recurra a Eco para elaborar el concepto de la antibiblioteca puesto que su significado ya está implícitamente en la teoría del autor italiano en el concepto de enciclopedia y en su relación con la ideología. Taleb se refiere a la biblioteca real y física de Eco en la anécdota, pero en ella encarna de hecho los conceptos de biblioteca y enciclopedia de su teoría semiótica, que sirven para ilustrarse mutuamente.

Como vimos, el sesgo ideológico se produce, según Eco, cuando se presenta una sección local de la enciclopedia como la supuesta imagen total de la misma. Esto puede llevarse a cabo de forma deliberada o negligente, es decir, siendo consciente de que se desconocen las contradicciones o ignorante de su existencia. A partir de la idea de Taleb de la antibiblioteca, hablaremos de la antienciclopedia para referirnos a todos los vínculos y secciones de la enciclopedia que son ignorados, desconocidos y, por tanto, latentes. A nivel neurológico, se trata de las ideas que no están activadas, pero que pueden pasar a estarlo, de la misma manera que ideas activadas pueden pasar a estado potencial. Como laberinto, la antienciclopedia es todo aquello que queda fuera del alcance de los sentidos del explorador que trata de elaborar un mapa desde dentro, lo que no sabemos y no puede formar parte de su modelo teórico o de su imagen del mundo.

Hablar de la antienciclopedia nos permite valorar y arrojar luz sobre aquello que desconocemos —y que no sabemos que ignoramos— para entender mejor lo que en la siguiente sección llamaremos la ideología realista de la fotografía. Las fotografías, como

¹³³ Actualmente, el sistema de organización de la biblioteca es el diseñado por Aby Warburg, compuesto por tres letras y tres números. La primera letra indica en qué planta de la biblioteca está localizado el libro. Puesto que los documentos no están organizados alfabéticamente, las dos siguientes letras ayudan a encontrar el libro con ayuda de una lista a la entrada de cada sala. Puesto que las marcas numéricas se repiten, es necesario buscar en el estante el libro que se quiere en concreto. En el vídeo explicativo para conocer el sistema de organización de la biblioteca y aprender a localizar documentos en él, se termina recomendando aplicar el método del buen vecino: «While you might be coming to the Warburg with a particular item in mind, we do encourage our users to freely browse our collection. Aby Warburg designed his classification system around the Law of the Good Neighbour, or the principle of serendipity: the idea that the item most valuable to your research might not be the one you're searching for, but the one above or below it» (Warburg Catalogue and Classification System Tutorial, *en línea*).

todo signo, pueden formar parte de la enciclopedia, a través del reconocimiento de los signos plásticos e icónicos que presentan y, por tanto, del establecimiento de vínculos con otros interpretantes; pero también de la antienciclopedia.

El poema de Joan Margarit con que abríamos este capítulo señala la vinculación de los signos con el entorno –las amapolas de Van Gogh que reconocemos gracias a las de la realidad–. Si las amapolas vivas desaparecen, habrá que transmitir su interpretante en la memoria compartida para que los signos lo generen en las mentes y puedan ser reconocidas. Como todo recuerdo, esas manchas rojas deben ser reconstruidas como flores o inventadas como cualquier otro elemento que creamos ver. No hay posibilidad de solip-sismo en el mundo, pero siempre acecha el peligro de la ignorancia sobre este.

CAPÍTULO 4. FICCIÓN Y NARRACIÓN

ENTRE REALISMO E IMAGINACIÓN

Realismo

Durante el siglo XX la imagen técnica se utiliza para representar fielmente la realidad, de manera que se desarrollan un estilo documental y una práctica fotoperiodística que atienden a las problemáticas sociales e históricas, especialmente los conflictos bélicos y las crisis económicas. En consecuencia, una de las etiquetas que mejor parece encarnar la fotografía es la de *realismo*. ¿Se trata de una analogía o es posible que la fotografía haya estado en su base? En todo caso, esa etiqueta fue revisada por un autor como Brecht, que utilizó la fotografía para representar, criticar y estetizar la actualidad. Consideramos que es necesario revisar este término, utilizado en primer lugar para la literatura, para no aceptar consideraciones sobre la imagen que provengan de este.

Fotografía y realidad

El empleo de la fotografía con fines artísticos y estéticos fue una realidad desde el nacimiento de esta –como veremos en el último apartado de este capítulo–, que encontró una mayor elaboración en prácticas más complejas como el fotomontaje. Frente a corrientes como el pictorialismo, nacieron movimientos que abogaban por la representación de la realidad, tanto en Europa como en Estados Unidos.

Al referirnos a August Sander, indicamos que se adhiere al grupo de la nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*), que nace en el arte visual de Alemania en la década de 1920. Para entenderla, es necesario situarnos en la reacción al expresionismo de esos años causada por una nueva forma de considerar la realidad. Previamente, el expresionismo se desarrolla en la vanguardia alemana, en un momento histórico de angustia ante los horrores de la Primera Guerra Mundial, con pintores como Otto Dix y escritores como Alfred Döblin, cuya práctica deforma la realidad, que es suplantada por el ímpetu de la subjetividad. Asimismo, nace como reacción al realismo y al naturalismo, es decir, al positivismo. Como explica Rauschenberg, «[e]l Yo expresionista, al contrario del Yo psicológico del romanticismo, lamenta la pérdida de su identidad. Su grito es un intento por reconquistar una subjetividad amenazada por el mundo» (Rauschenberg, 2017: 147).

Sin embargo, en la siguiente década, el pathos del expresionismo fue dando lugar a una visión racional más cercana a lo real (Michalski, 2003: 16). En ese impulso que sucede al expresionismo, en que destaca el acercamiento a la realidad de cada momento apreciándola de forma diferente, está el origen de la nueva objetividad.

En 1925 el crítico de arte Franz Roh escribió *Nachexpressionismus. Magischer Realismus (Posexpresionismo. Realismo mágico)*¹³⁴, libro con el que pretende entender la pintura que se está elaborando en ese mismo momento. En él argumentaba sobre el posexpresionismo como una mirada hacia la realidad, pero no como retroceso sino en tanto que una forma distinta de acercarse a esta. Además, creaba el sintagma realismo mágico, que tanta fortuna y polémica ha tenido en los estudios literarios.

El movimiento de la nueva objetividad llegó a Estados Unidos a través del contacto personal de fotógrafos y de la lectura de artículos. Desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta la Gran Depresión en América el mundo experimentó una expansión industrial considerable que fue tenida por un logro del progreso, especialmente en Estados Unidos, donde pasó a actuar como una nueva religión, la del mito industrial (Rosenblum, 1977: 426). Así, en los años veinte se adoptó como motivo temático la celebración del proceso industrial, en fotografías de gran definición y primeros planos, que se centraban en formas claras que a veces podía llevar a la abstracción. Este estilo también se empleó en imágenes de los grandes paisajes naturales (Rosenblum, 1977: 420). Sin embargo, como señala Rosenblum, el tratamiento optimista de la tecnología daría paso, desde el final de la década en que comienza la Gran Depresión, a una consideración menos idealista de la industrialización (Rosenblum, 1977: 422).

En los años treinta surge el grupo f/64 en San Francisco, con miembros como Consuelo Kanaga y Willard Van Dyke, que promueve el Precisionismo a partir de varios aspectos, como la cámara de visualización de gran formato, la apertura de lente pequeña y la impresión por contacto en lugar de ampliación (Rosenblum, 1977: 422). Esta vuelta a la realidad en Estados Unidos continúa también en esos años con una época dorada de la fotografía documental, a la que nos referiremos más adelante, vinculada a la administración Roosevelt. En definitiva, la cámara se presenta como un medio que tecnológicamente ha alcanzado una madurez que le permite representar de forma privilegiada la actualidad y estetizarla de acuerdo con un simbolismo moderno centrado, en especial y de

¹³⁴ La obra es publicada en 1927 por *Revista de Occidente* con el título *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, con traducción de Fernando Vela.

forma amplia, en la gestión de la identidad y de la memoria. Sin embargo, este acercamiento a la actualidad no puede categorizarse meramente como realista.

Expresionismo y realismo

El posexpressionismo, como última fase del expresionismo, es una tendencia que se acerca de nuevo a la realidad, en cuyo cambio se genera un debate sobre el realismo que permite apreciar la importancia y complejidad de la cuestión: el expresionismo no fue un movimiento unitario ni sus partidarios, que adoptaron tendencias políticas diversas, se mantuvieron fieles siempre.

Así, el poeta Gottfried Benn, seguidor del nacionalsocialismo, defendió enérgicamente el expresionismo e indicó que este debía adherirse al movimiento artístico; sin embargo, «el régimen dictatorial conducido por Hitler prefirió seguir el rastro de una estética neoclásica “pequeño burguesa” y ultra solemne, por así decirlo» (Rauschenberg, 2017: 153), y, de hecho, los nacionalsocialistas arremetieron contra el expresionismo de manera pública. En respuesta, los artistas también tomaron partido activo en la política.

En 1934 tuvo lugar el Congreso de Escritores Soviéticos y, en 1935, en París, el congreso de artistas e intelectuales de Europa y la Unión Soviética ante el avance fascista, entre cuyos participantes se contaba con Brecht y Lukács. En este contexto, Máximo Gorki aboga por el realismo socialista desde un punto de vista normativo, posición que no cuenta con el beneplácito de todas las posturas, como era el caso de Ernst Bloch (Rauschenberg, 2017: 155).

Se crea entonces *Das Wort*, una revista para los emigrantes alemanes en contra del régimen nazi, que se publica entre 1936 y 1939, y que será el espacio de varias discusiones que tendrán por objeto el expresionismo y el realismo. En este contexto, Klaus Mann se pronuncia en contra del apoyo de Benn al régimen nazi, para «rescatar el Expresionismo de las acusaciones de ser cooriginario al nazismo, como sugerían algunos defensores del realismo» (Rauschenberg, 2017: 155-156), y, en realidad, la hostilidad del régimen nazi al movimiento artístico había sido real.

De 1938 data uno de los textos de Lukács que presenta su postura sobre el realismo, titulado «Se trata del realismo». Lukács tiene como objetivo determinar qué tendencias literarias de su actualidad encarnan «el progreso», para lo que debe abordar la cuestión del realismo y de la realidad desde el punto de vista del materialismo (Lukács, 1966 [1938]: 290). Así, el sistema capitalista y la sociedad burguesa conforman una unidad

total económica e ideológica independiente de la conciencia, que Bloch considera que no se da en su época (Lukács, 1966 [1938]: 291). Para Lukács, la unidad se manifiesta en la crisis del capitalismo, y puesto que «las categorías económicas fundamentales del capitalismo se reflejan siempre directamente de modo invertido en las cabezas de los individuos», la impresión en el momento de la crisis es de «un desgarre» (Lukács, 1966 [1938]: 292). Por tanto, el realismo busca captar la realidad intrínsecamente y no en apariencia, es decir, su objetivo no es abordar lo que directamente se aprecia (Lukács, 1966 [1938]: 293), sino aprehender esa totalidad, que Lukács subraya citando a Lenin como condición *sine qua non* se puede llegar a conocer, como si fuera, en los términos de este trabajo, una enciclopedia ideal y universal, no local. Por el contrario, las tendencias que van desde el naturalismo hasta el surrealismo «toman la realidad tal como esta se presenta directamente a los escritores y sus personajes» (Lukács, 1966 [1938]: 296); es decir, el panorama literario no es unitario.

El arte solo tiene dos direcciones: hacia la realidad o en dirección contraria (Lukács, 1966 [1938]: 299). Lukács divide el panorama en tres ámbitos: la literatura que defiende el sistema imperante, que no es realista según su criterio; la literatura de las vanguardias, cuyo funcionamiento ideológico es el «caos» (Lukács, 1966 [1938]: 305); y la literatura de los que sí considera realistas, como Gorki y los hermanos Mann (Lukács, 1966 [1938]: 289). Estos son los verdaderos realistas, que por ello no adoptan las prácticas de las vanguardias, y que entienden que el sujeto es resultado del «ser social» (Lukács, 1966 [1938]: 296). Por el contrario, el expresionismo, que puede ser una etapa necesaria, no constituye el fin del arte, ya que «niega toda relación con la realidad, declara una guerra subjetivista a todos los acontecimientos de la realidad» (Lukács, [1938]: 301), por ello denuncia la pobreza en los contenidos del arte vanguardista, cuya maduración deriva de la madurez de las masas (Lukács, 1966 [1938]: 312).

Según Lukács, el realismo verdadero busca la creación de tipos —actividad que vimos en August Sander—: «se plasma una tendencia no directamente evidente de la realidad, pero en cambio objetivamente tanto más importante y duradera, a saber: el hombre en sus múltiples relaciones con la realidad» (Lukács, 1966 [1938]: 307); es decir, la literatura posee una misión social.

En su análisis del debate, Rauschenberg compara la crítica de Lukács con la de Platón, ya que en ambos se presupone una idea que corresponda con la realidad y que *a posteriori* aparezca como copia hecha por el arte: «Pareciera que Lukács intentase resolver uno de los problemas de Platón: el arte ya no sería *a priori* una mentira (apariencia

de la apariencia) si, y sólo si, representase al verdadero marxismo —en cuanto modelo interpretativo— de modo implícito» (Rauschenberg, 2017: 159).

A estas ideas va a reaccionar Bertolt Brecht en sus obras y en textos ensayísticos, quien indica que el debate sobre el expresionismo se ha convertido en una batalla con los contendientes del expresionismo y el realismo (2003: 215). Por una parte, Brecht coincide con Lukács en que en el mundo capitalista una representación fotográfica de la realidad no puede dar información significativa sobre esta porque la realidad social es abstracta y está más allá del alcance de la experiencia. La forma realista estudia las fuerzas dinámicas en acción de forma distinta en cada momento histórico, y en ese punto sí hay disensión (Brecht, 2003: 260).

Forma y contenido van unidos porque ambos son históricos, y por tanto no se puede trasladar un contenido marxista a una forma burguesa. Por ello, ese realismo por el que aboga Lukács es visto por Brecht como formalista, localizado en una forma del pasado (Brecht, 2003: 214). Ello deriva en su esterilización ya que el realismo tiene como objetivo producir un impacto en la gente (Brecht, 2003: 218). Para que la gente entienda su mensaje, debe ofrecerlo en la forma adecuada (Brecht, 2003: 214), descartando una forma artística universal y válida para los tiempos que no sea radicalmente histórica. En consecuencia, las técnicas utilizadas en el siglo XIX y que pudieron ser eficaces entonces no pueden aplicarse en su tiempo, mientras que Lukács sí aboga por adoptarlas. Por ello, hay técnicas modernistas que Brecht acepta si llevan a revelar de forma eficaz la realidad, como el monólogo interior o el montaje (Brecht, 2003: 233), que excluye de ningún tipo de error artístico (Brecht, 2003: 234), y reconoce que *Ulises* de Joyce aborda la realidad (Brecht, 2003: 216). Se entiende en este sentido su búsqueda y experimentación de la técnica realista de forma tan novedosa como es incluyendo fotografías en *Kriegsfibel*, lo que debe entenderse en todo caso a través de sus ideas estéticas aplicadas en el teatro.

Entendemos entonces que, como indica Kuhn (2008), lo que la obra de Brecht revela sobre el uso documental de la fotografía es «precisely that that surface of reality is insufficient for comprehension and must be explicated by commentary», y de ahí la abundancia paratextual que indica Long (2008). Brecht cuestiona una concepción documental, en que profundizaremos más adelante, que no intervenga en la construcción de la realidad desde su estética realista.

Según continúa Kuhn, en ese momento ya se tenía la sensación de que la fotografía había dejado de tener verdadera fuerza documental (Kuhn, 2008: 179), porque como vimos la imagen había sucumbido al uso ideológico por parte del poder. Por ello, Brecht

reclama la validez documental de los poemas y denuncia la inutilidad de las fotografías «as a tool of enlightenment» (Kuhn, 2008: 180). La reflexión sobre el realismo es un asunto del todo político que corre parejo con el uso de las fotografías en su fotomontaje.

Como indica, no se trata de generar empatía con el proletario, sino que la fórmula realista no es adecuada para expresar la lucha del proletario y, de hecho, toda la técnica basada en generar empatía debe ser desechada (Brecht, 2003: 230). El arte por el que Brecht aboga es un realismo cognitivo que vaya en contra de la identificación del espectador, lo que fácilmente se conseguiría con fotografías. De hecho, como señala Kuhn, su práctica del realismo dificulta el reconocimiento de la realidad o contradice las ideas generalmente asumidas (Kuhn, 2008: 183). Se trata, en parte, de evitar la facilidad cognitiva precisamente extrañando lo que permite la inmersión –la fotografía, en el caso de *Kriegsfibel*– gracias a la poesía que acompaña las imágenes.

Frente a Lukács, Brecht sí recurre a la abstracción. La apelación a los sentidos, a lo sensual, no es característica del realismo: en lugar de la capacidad de empatía, los escritores deberían estimular la capacidad de abstracción de los lectores para que puedan alcanzar la realidad del proceso social (Brecht, 2003: 259), lo que no va en contra del uso de la imaginación.

La crítica debe basarse en el contenido, no en que una forma sea considerada realista (Brecht, 2003: 219), y, por ello, habla del poeta inglés P. B. Shelley como de un autor realista (Brecht, 2003: 221). La realidad puede ser descrita de numerosas formas (Brecht, 2003: 227) –pero la forma burguesa es permeada por su contenido imperialista (Brecht, 2003: 234)–. Además, es necesario diferenciar la labor de críticos y de autores: es distinto apreciar el valor literario de Balzac que establecer normas para la escritura de nuevas novelas (Brecht, 2003: 239).

Estas ideas nos sirven para darnos cuenta de la importancia del concepto de realismo en el siglo XX y su vinculación con la fotografía, ya que la reflexión se desarrolla en el contexto de expansión de los usos documentales y artísticos de la imagen, es decir, de multiplicación de las representaciones fotográficas de la realidad. Sin embargo, a pesar de que la fotografía parece adecuarse en mayor medida a la noción, esta debe ser cuestionada en profundidad para entender adecuadamente la naturaleza de la imagen técnica y de la literatura.

Crítica del realismo

Desde su teoría estética, Beltrán Almería (2019a) cuestiona la validez del concepto de realismo, que encarna «el problema de la representación de lo real y de la vinculación entre lo simbólico y la vida» (Beltrán Almería, 2019a: 67). Es un debate central y primordial en la modernidad, que desde luego trasciende la fotografía: no solo se extiende a otras artes –y a la proliferación de nuevos medios que representan lo real– sino a disciplinas como la filosofía y la psicología.

Si bien se suele oponer al idealismo y al modernismo –realismo decimonónico y modernismo del siglo XX–, veremos que no es tal (Beltrán Almería, 2019a: 69). Desde su perspectiva teórica, Beltrán Almería considera que es un concepto vacío, en el sentido que le da Ernesto Laclau, con los que define la hegemonía política y cultural. Los conceptos vacíos carecen de significado, y sirven para nombrar las condiciones de posibilidad y de imposibilidad sociales: «Decimos justicia y nos encontramos con la imposibilidad estructural de la justicia, es decir, con injusticias» (Beltrán Almería, 2019a: 68). Así, en los estudios estéticos también se da esa lucha por la hegemonía.

El realismo no puede agotar las posibilidades estéticas, tampoco las de la fotografía. La estética moderna se basa en la interpretación del concepto de realismo, pero, al rebasar sus límites, ha generado términos contradictorios, como el de realismo mágico para el arte posexpressionista: «Se trata de legitimar la desviación –sea mágica, providencial, doctrinal...– en el marco de un sistema falaz: el realismo» (Beltrán Almería, 2019a: 70).

Beltrán Almería subraya la continuidad que supone la noción de realismo en relación con la de mimesis aristotélica, a pesar de que se suele argüir que se diferencian en que en el realismo la realidad se analiza e interpreta, no solo se observa como objeto del arte (Beltrán Almería, 2019a: 72). El cambio, sin embargo, obedece a la revolución que se da en la modernidad, la del individualismo, y que hace que la crítica pase de ser preceptiva a interpretativa. Por tanto, mientras que la mimesis respondía a una norma o preceptiva, que señalaba al autor la meta de la naturaleza, el realismo se presenta como interpretativo –etiqueta para estudiar obras– sin haber dejado atrás su carácter preceptivo –lo que puede verse claramente en cómo Lukács y Brecht lo consignan como fin del arte–. Se trata de «una norma disfrazada de estética» (Beltrán Almería, 2019a: 73), que ha triunfado aprovechando el vacío estético y la crisis de los estudios literarios (Beltrán Almería, 2019a: 74).

Si en el pasado la actualidad entraba en las obras literarias a través de la estética humorística, en la modernidad ha ampliado su ámbito también a la estética seria y a la mayoría de géneros. Hemos visto en nuestro análisis de Heartfield y Brecht –y lo veremos en Berger– que la actualidad se convierte en objeto de la literatura moderna, especialmente de la novela, pero también de poesía y ensayo. No obstante, el simbolismo moderno también abarca el pasado y el futuro, y es de hecho esta última novela, la del futuro, que carece de coordenadas espaciotemporales reconocibles, la que Beltrán Almería llama novela simbolista.

Entonces, el problema con el concepto de realismo es que se lo opone al de simbolismo, sin embargo, «podemos decir que llamamos Realismo al simbolismo que emana de la actualidad. Otros empleos del concepto de Realismo carecen de legitimidad estética» (Beltrán Almería, 2019a: 76). De la misma forma, tan simbólica es la fotografía que tiene como fin mostrar la actualidad como la que quiere establecerse como una generalidad, sin que ello impida reconocer el evento real que se quiere mostrar en el primer caso.

Si nos damos cuenta, estamos ante un problema similar al que incapacitaba el concepto de signo por enfrentar las nociones de índice y símbolo. Diferenciar claramente entre una fotografía como índice y una palabra como símbolo solo llevaba a una caracterización falaz de ambos tipos de signos. Por el contrario, al revisar la semiótica de Peirce en el marco de su filosofía, comprobamos que se trata de estadios diferentes de la totalidad del signo, que es icono en su primeridad, índice en su segundidad y símbolo en su terceridad, y que, por tanto, una fotografía es también símbolo cuando su interpretación como signo se consuma.

Igual que el símbolo deriva del icono, el simbolismo moderno en literatura deviene del tratamiento de la actualidad. Así ocurre que textos, por ejemplo, novelas, que no se sitúan explícitamente en un espacio y tiempo reconocido, pueden usarse para conocer e interpretar la actualidad en mayor medida que aquellos que permiten el reconocimiento directo de la realidad, y viceversa (Beltrán Almería, 2019a: 77). Precisamente las obras que incluyen fotografías reclaman una interpretación que no confine su sentido al mero acontecimiento que les dio origen como índice, al *interfuit*, sino que le permita expresarse a través de un simbolismo que trascienda el evento reconocible, como ocurre en los fototextos de Brecht, y Berger y Mohr –incluso si esa no fuese la intención de los autores, porque la obra se halla dentro de una estética–.

En las alternativas buscadas en ese debate están conceptos «renovados» como ficción (Beltrán Almería, 2019a: 77), que de nuevo de forma errónea se postula como

alternativa a la realidad, del que nos encargaremos en el último apartado de este capítulo precisamente porque es necesario revisarlo a la luz de la fotografía y considerar su operatividad.

Beltrán Almería critica dos posturas por su tratamiento de la realidad como son el materialismo cultural anglosajón y la intermedialidad. El materialismo cultural anglosajón, cuyo método de interpretación es la alegoría, permite cualquier lectura a partir de textos que no tienen referencias explícitas de apoyo. Así, el realismo de la literatura es afirmado siempre porque al texto, de una forma u otra, se le hace hablar de la actualidad, casi como una obligación. Se basa en un principio «*realista*: que un período de crisis socioeconómica ha de expresarse en narrativas contemporáneas directamente, aunque sea mediante alegorías y analogías», lo que denuncia como «mecanicismo» (Beltrán Almería, 2019a: 80).

Por otra parte, el debate de la intermedialidad supone un rescate del «constructivismo filosófico, es decir, del relativismo», ya que implica que la realidad que percibimos es una construcción compleja resultado de la multiplicidad de medios y canales por los que nos llega y más difícil de interpretar (Beltrán Almería, 2019a: 78). Puesto que en esta investigación nos situamos en este campo de la intermedialidad, debemos profundizar en ello.

Beltrán Almería, por su parte, se apoya en el sociólogo Norbert Elias y en su concepto de figuraciones, que abarca los fenómenos estéticos. La realidad nace de las figuraciones, que no son autónomas, pero tampoco resultado mecánico de las acciones. Como ya indicamos, para Luis Beltrán Almería lo que media entre el ser humano y el mundo es la imaginación, que «no solo produce ilusiones, sino que recorre todo el espectro desde las más disparatadas ilusiones a las realidades más apremiantes» (Beltrán Almería, 2019a: 81). La imaginación, por tanto, está en el origen de las representaciones literarias y artísticas, cuyo acercamiento a la realidad debe verse como un continuum simbólico, no como una alternativa a la fantasía. Ello ocurre porque la imaginación obedece a leyes estéticas (Beltrán Almería, 2019a: 82)¹³⁵.

Aunque Beltrán Almería (2019a) haya definido el realismo como el simbolismo que tiene por objeto la actualidad, con esta definición no se acotan los sentidos que se encuentran bajo el paraguas del concepto. En ocasiones, por realista se entiende no solo

¹³⁵ Podemos relacionar la imaginación según Beltrán Almería con el concepto de ideología que, desde un punto de vista marxista, se entiende como relación con lo real. Más adelante nos referiremos a la concepción de Althusser.

lo que se encarga de la actualidad sino lo que *podría pasar por real*. En este caso, su contrario sería lo maravilloso y lo fantástico, conceptos diferentes pero que se vinculan porque en ambos se violan las leyes elementales de nuestro mundo, sea o no sorprendente para los personajes.

Lukács (1966) [1938] valoró *Don Quijote* de Cervantes por lo que de realista había en la obra, a pesar de que no excluye el idealismo en su narración. La historia y la narración del *Quijote* en gran medida puede pasar por real frente a las narraciones de carácter maravilloso que parodia. El valor que Cervantes rescata de la *Poética* de Aristóteles para justificar su obra y como guía de su creación es el de *verosimilitud*, también vinculado al de mimesis. Lo que pasa por real o cumple en su lógica ficcional las condiciones de lo real, y que supuestamente caracteriza, por ejemplo, la épica castellana frente a la francesa, debería ser llamado verosímil, término que a su vez posee más sentidos. Esa ambivalencia va a ser el objeto de este apartado.

Facilidad cognitiva y fotografía

En el capítulo anterior nos referimos brevemente a la definición de verosímil y analizamos esta cualidad como causa de la facilidad cognitiva, de modo que las fotografías, debido a su mayor grado de iconicidad y al conocimiento que sobre estas se tiene como índices, podrían producir mayor facilidad cognitiva y, por tanto, inducir a una creencia de verosimilitud, es decir, a resultar más creíble independientemente de que sea o no verdadero su contenido. En un reportaje documental, por ejemplo, la inclusión de fotografías podría llevar a un menor cuestionamiento de lo que se cuenta porque las imágenes técnicas generan una experiencia lectora de confianza. Sin embargo, y deberemos profundizar en ello, en un texto de ficción el resultado puede ser de dificultad cognitiva.

Esta confianza generada por la fotografía puede producirse incluso si su grado de iconismo no es máximo o si posee signos que generan una experiencia de hipermediación. Puede entenderse mejor esta idea a partir del análisis de la granulosidad de la fotografía analógica. Estos gránulos son el resultado del uso de un soporte de gran sensibilidad a la luz, y se corresponden con las máculas de la pintura, cuya percepción puede ocultarse o acentuarse. Si se hacen más visibles, la transformación es mayor, de forma que el icono «perdra de son “réalisme”» (Groupe μ , 1992: 207), ya que se hace evidente la forma técnica en que la imagen ha sido generada («le mode de production de l’image» [Groupe μ , 1992: 208]).

Como indica Óscar Colorado, «la granulosidad se ha ligado histórica y emocionalmente a la fotografía documental que requería congelar el movimiento en condiciones de luz poco favorables» (Colorado Nates, 2015: *en línea*). ¿Es posible, entonces, que la granulosidad sea un elemento de facilidad cognitiva porque garantice que se trata de una fotografía, probablemente documental, pensada para ser testigo fiel de un evento no escenificado de la realidad?

Por otra parte, las fotografías que presentan mayor iconismo generan facilidad cognitiva a la hora de decodificar el referente y enmarcan así el texto con el que se relacionan. Además, las fotografías, como medio icónico convencionalmente fiable, propician una decodificación inconsciente del referente sin la intervención del Sistema 2. Asimismo, en la era de la posfotografía en que estamos constantemente expuestos a imágenes fotográficas reproducidas sin dificultad, se propicia una mayor exposición a las que representan ciertos eventos, y en consecuencia se produce un efecto de facilidad cognitiva ante ese referente, lo que contribuye a que este resulte más verosímil.

En el Capítulo 2 nos referimos al debate sobre el iconismo: ¿las imágenes icónicas son interpretadas sin necesidad del aprendizaje de un código porque su apariencia es naturalmente similar a la de su referente, o precisan del aprendizaje de un código cultural? Efectivamente, existen los signos motivados, y dentro de estos las imágenes icónicas, pero pueden pasar a ser interpretados solo por convención: por ejemplo, un dibujo en un escudo que ya solo se interprete por lo que simboliza o una palabra de origen onomatopéyico.

Sin embargo, lo motivado o natural —y aquí podríamos incluir una fotografía analógica que no haya sido falsificada— no es garantía de verosimilitud, porque lo verosímil se deriva de lo que hay de convencional en el signo, sin que niegue esa primera dimensión motivada. Alguien que no conozca la costumbre que se dio de fotografiar a los recién fallecidos acompañados de sus familiares puede hallar inverosímil que lo que realmente se aprecia en la imagen sea un cadáver, por lo alejado que está tal fotografía de las costumbres actuales¹³⁶. En consecuencia, al ser independiente, lo verosímil también puede

¹³⁶ En varios países de América Latina fue costumbre, especialmente durante las primeras décadas del siglo XX, la fotografía *post mortem* de niños. Osorio Cossio (2016) expone la práctica en Medellín, en que se realizaban fotografías en las que los niños aparecían con los ojos abiertos, como si estuvieran vivos; con los ojos cerrados, de forma que parecían dormir; o con elementos propios de un funeral, tanto solos como acompañados de sus familiares. Para este estudioso, este tipo de fotografía cumplía una función cultural de «elaboración del duelo», al margen del «discurso hegemónico de gestión de la muerte».

darse en los signos no motivados, como en una imagen digital donde se aprecie una escena que no haya sido real pero que resulte creíble y que, de no saberse, pudiera pasar por real.

Ahora comprendemos que lo que produce la verosimilitud –como característica de lo que pasa por real porque es creíble–, lo convencional, es aquello que resulta coherente de acuerdo con nuestra máquina asociativa y con la imagen del mundo creada por el Sistema 1. En consecuencia, el realismo como estilo no responde directamente a la realidad sino a lo verosímil o convencional de la imagen de la realidad que se tiene culturalmente. Así, muchos testigos que presenciaron los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York vivieron tal acontecimiento como si no fuese real, como si estuvieran presenciando una película, por varias razones: no solo estaba la experiencia traumática de rechazo, sino también el hecho de que esos acontecimientos ocurrieran, de ordinario, en las películas de ficción.

Sin embargo, el concepto de verosimilitud tiene otro sentido que no se refiere a su correspondencia con la imagen de la realidad, sino a la coherencia interna de un sistema. Esa coherencia lógica no es una correspondencia referencial con los estados de la realidad, un ser verdadero ontológicamente, sino un resultado de verdad en el sistema de razonamiento que puede cambiar si cambian otros componentes del sistema. Como dice Kahneman, «A rational person can believe in ghosts so long as all her other beliefs are consistent with the existence of ghosts» (Kahneman, 2015 [2011]: 457). Y añadimos, según hemos visto con nuestro enfoque evolucionista, que puede creer en fantasmas mientras no haya ninguna situación que desmienta esa creencia, de forma que numerosos signos serán interpretados de acuerdo con esa convicción. Por tanto, el sistema de creencias responde en primer lugar a su coherencia y, en segundo, a su correspondencia con el mundo para constituirse como racional.

La mente es propensa a buscar la similitud y a dejarse guiar por ella como valor representativo. El significado de la probabilidad no resulta desconocido, pero su evaluación lleva a una sustitución automática, por ejemplo, por la representatividad (o la similitud), uno de cuyos problemas es que dispone en gran medida a predecir eventos que son improbables (que poseen una baja tasa base) (Kahneman, 2015 [2011]). Sin embargo, «The most coherent stories are not necessarily the most probable, but they are plausible¹³⁷, and the notions of coherence, plausibility, and probability are easily confused by the

¹³⁷ Con el sentido de «Atendible, admisible, recomendable. *Hubo para ello motivos plausibles*» (DLE s. v. plausible), que no hay que confundir con verosímil: «Que tiene apariencia de verdadero. 2. adj. Creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad» (DLE s. v. verosímil).

unwary» (Kahneman, 2015 [2011]: 176). En ese mismo sentido también se da la verosimilitud en el engranaje de las obras. Ese es el objeto del siguiente apartado.

Verosimilitud

El término griego para verosímil es *eikós* y aparece en Aristóteles con dos significados que conviven: en la *Retórica* se define como: «lo que sucede de ordinario» (Aristóteles, 2002: I, 2), como correspondencia con lo real; mientras que en la *Poética* se dice que «no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario» (García Yebra, 2018: *Poética*, 1451a-b), es decir, que el desarrollo debe respetar la coherencia interna de las partes del relato, coherencia que es también la que subyace a las ideas en la máquina asociativa (y en cada enciclopedia local).

Cuando en el Renacimiento se redescubre la *Poética*, autores como Cervantes utilizarán este concepto para justificar la escritura de ficción, considerada sinónimo de mentira y falsedad, y solo tolerada parcialmente para hacer llegar mensajes verdaderos, como en los sermones (Pérez, 2011). En este contexto, Cervantes va a buscar una literatura verosímil no por excluir acontecimientos imposibles sino por hacerlos pasar por creíbles según la coherencia interna de la obra. Uno de los ejemplos más claros es *El coloquio de los perros*, en que la ficción de dos perros parlantes no se justifica por la intervención de las brujas sino como creación original de su narrador, el alférez Campuzano. Como resume en *Viaje del Parnaso*, se trata de «mostrar con propiedad un desatino», (Cervantes, 2001 [1614]: v. 25) es decir, mostrar con verosimilitud y de forma creíble algo que no se corresponde con la realidad. Pero la narrativa de Cervantes no está exenta del idealismo, como aquellos que valoran su realismo parecen olvidar, lo que se puede apreciar en la caracterización de personajes y anécdotas en *El Quijote*, por ejemplo, en Luscinda y Dorotea.

Aquí basta con fotografiar a un bebé con la máscara de gas, en lugar de apoyado en el pecho materno, y datar la imagen en un año del siglo XX. Esta foto no solo sería historia contemporánea inmortalizada, sino que expresaría de manera comprensible para todo el mundo toda la brutalidad del espíritu inhumano.

AUGUST SANDER (2019 [1931]: 54)

La importancia de August Sander para la fotografía documental es profunda desde que puso el interés, en lugar de en la imagen individual, en la serie fotográfica o, mejor aún, en el atlas fotográfico como forma compleja (Roma y Zuaznabar, 2019). Veremos que su impronta está en fotógrafos como Walker Evans.

La fotografía documental es aquella que trata de captar momentos y acontecimientos factuales de forma significativa para dar información sobre la realidad. Este es el ámbito en que la dimensión indicial de la imagen técnica es más valorada y hoy en día, en la época de la posfotografía, trata de preservarse. Sin embargo, debemos advertir que los estrictos parámetros en que se mueve la fotografía documental son un fenómeno reciente debido a las enormes posibilidades técnicas de la cámara para captar todo tipo de acontecimientos incluso en circunstancias adversas. En sus inicios, por el contrario, el fotógrafo no dudaba en escenificar algunas tomas y la falsificación de imágenes también se llevaba a cabo con medios analógicos.

En la actualidad, el código ético para fotoperiodistas de Associated Press exige que las fotografías siempre cuenten la verdad y que no sean alteradas de ninguna forma (digital o analógicamente). Se admiten retoques que hagan la imagen más clara y comprensible, pero siempre que haya una alteración sustancial debe ser comunicada. Asimismo, no debe generarse ninguna ambigüedad para inducir a creer en la naturalidad de una imagen que ha sido escenificada, y advierte a los fotógrafos sobre el peligro de ser o dejarse engañar: «Resist being manipulated by staged photo opportunities» (Associated Press: *en línea*).

Hay, sin embargo, otro tiempo diferente al del tiempo de exposición que el fotoperiodismo trata de reducir al máximo por otros medios. Se trata del lapso de tiempo que

transcurre entre el acaecimiento de un hecho y el momento en que el fotoperiodista lo capta: el ideal del fotoperiodismo es la vivencia en directo del acontecimiento por parte del periodista. Lo cierto es que, aunque no puedan considerarse engaños, hay eventos escenificados, que buscan proveerse de visibilidad, y de los que el fotoperiodista debe desconfiar porque con ellos nace la tentación de alcanzar la sincronía entre el acontecimiento y el registro fotográfico. Se trata de los llamados pseudoeventos, caracterizados por no ser espontáneos sino planificados para generar cobertura mediática, como entrevistas o ruedas de prensa (Ferrucci, 2019: 1290). Así, su único propósito es el de ser recogidos por los medios de comunicación, sin lo cual carecen de sentido, y por ello se organizan de forma en que se puedan recoger fácilmente en fotografías.

Es necesario remontarnos a los orígenes de la fotografía documental durante el siglo XIX para comprender las diferencias que la distinguen de la actual. El uso documental y objetivo de la fotografía va de la mano de la transformación de los países industrializados durante la época decimonónica (Rosenblum, 1977: 156). Así, se muestra la reconstrucción de zonas urbanas, la construcción de puentes y de raíles de tren (Rosenblum, 1977: 158). La era de la mecanización es puesta en imágenes fotográficas que conforman el paradigma de la imagen documental que, a la vez que se establece con fines informativos, presenta una tendencia pictórica (Rosenblum, 1977: 157). En menor medida se buscó registrar a los trabajadores, y, en todo caso, el interés por las condiciones de los trabajadores no llegó hasta el siglo siguiente (Rosenblum, 1977: 158).

En Europa, quedó en imágenes la transformación de París en una ciudad moderna impulsada por Seine Baron Haussmann (Rosenblum, 1977: 161) y la fotografía victoriana se interesó por los restos y las ruinas del pasado (Rosenblum, 1977: 161). En Estados Unidos, por su parte, se carecía del patrimonio histórico de Europa, de manera que la fotografía se consideró en mayor medida un negocio y un medio para registrar información. Su estilo abogaba por la presentación clara del objeto, sin ángulos extraños ni juegos de luz: «Their major concern was to be informative rather than inspirational» (Rosenblum, 1977: 163), aunque, como señala Rosenblum, muchas imágenes resulten impactantes (Rosenblum, 1977: 165).

Las personas que apareciesen, sin embargo, debían permanecer quietas durante el tiempo de exposición para no generar zonas borrosas en la imagen. Durante las décadas de 1840 y 1850 era necesario rehacer la imagen para captar ciertos acontecimientos. En los años cincuenta se perfeccionaron cámaras con distancia focal más corta, de forma que la cámara pudo congelar algunos movimientos (Rosenblum, 1977: 167).

Los fotógrafos británicos enviaban imágenes desde las colonias en que se veía a los nativos; es posible que fortalecieran los estereotipos o la conciencia de diferencia con imágenes que, aunque pareciesen naturales, habían sido preparadas. En el siguiente apartado profundizaremos en este aspecto.

Fotografía y poder

La fotografía documental ha sido utilizada y estudiada como instrumento de control e intervención social (Tagg, 1993 [1988]; Guixà Frutos, 2012), lo que pone de relieve no solo sus posibilidades técnicas sino, como señalamos en el anterior capítulo, la realidad de la variedad facial humana y su utilización para la identificación. Guixà Frutos explica que en estas imágenes el rostro aparecía en el centro frontalmente, sin fondos ni iluminación llamativos, y captado de forma nítida (Guixà Frutos, 2012: 61). Los retratos se utilizaron en el diagnóstico de enfermedades mentales (Rosenblum, 1997: 77), para identificar a los criminales a partir de rasgos como las dimensiones óseas, así como para ampliar el conocimiento fisionómico.

El empleo de este tipo de imágenes tiene consecuencias sociales de vuelta: «sus imágenes accedían a un nuevo nivel de autoridad que las dotaba de una mayor capacidad para configurar el imaginario colectivo de occidente» (Guixà Frutos, 2012: 62). Esta es parte de la perspectiva sociológica que incide de forma acertada en cómo las prácticas culturales y, en ellas, la fotografía, condicionan las relaciones sociales.

El rostro da información para identificar a los individuos, pero, en esta clase de prácticas, se convierte en un texto en que se pretende encontrar información que no se halla. Así, Cesare Lombroso creía que los delincuentes podían identificarse por defectos faciales debidos a mutaciones genéticas puesto que, según él, eran individuos que habían quedado anclados en etapas previas de la evolución (Guixà Frutos, 2012: 63). En estas actitudes hacia la fisonomía, se puede detectar una búsqueda de la cuantificación visual como parte de la actitud científicista, la discriminación de lo feo y monstruoso, y, sobre todo, una sobredimensionada interpretación semiótica de los rasgos faciales.

Probablemente, en el origen del interés científico y antropológico por la fotografía están las imágenes que los occidentales tomaban y enviaban al centro de los imperios en que se veía a los indígenas *diferenciados* por sus actividades: «The effects on Western viewers of scores of camera pictures of scantily clad, sometimes tattooed or painted

humans of color from unindustrialized parts of the world are difficult to determine» (Rosenblum, 1997: 170).

Por otra parte, «Besides playing a role in the development of cultural nationalism in Europe, portraits also reflected the rising interest in anthropology» (Rosenblum, 1997: 72). La fotografía fue usada como instrumento por la antropología y la etnografía, que corrió paralela a la expansión colonial –Darwin iba en un barco de expedición para cartografiar el planeta–. No es casual que la antropología se desarrollara en sus inicios en base a la diferenciación facial de rasgos; la fotografía permitía hacer acopio de material sin viajar y, de hecho, al inicio este ni siquiera había sido recopilado: «la fotografía adquirió un valor sobredimensionado por la especial idiosincrasia de su información» (Guixà Frutos, 2012: 66), pero los mismos científicos se daban cuenta de que algunas imágenes adolecían de estereotipos y tipificaciones. Finalmente, los antropólogos fueron desechando el uso de fotografías, ya que lo que estas mostraban no era un tipo universal, sino «la multitud de detalles absolutamente personales de cada humano» que escapaba a la teorización (Guixà Frutos, 2012: 70).

En todo caso, hay que señalar que en el ámbito antropológico también se alteraban las imágenes, como era la práctica de empolvar los cabellos para que aparecieran más claros. «Tan fuerte era el poder de la credibilidad fotográfica que era preferible una realidad alterada a una representación inadecuada» (Guixà Frutos, 2012: 67-68), lo que nos sirve para comprender nuestro acercamiento al concepto de verosimilitud: la realidad debe elaborarse como verosímil para parecer real.

Así, Guixà Frutos concluye que los retratos científicos tuvieron un papel activo en la modificación del imaginario social a través de la generación de una iconografía de la alteridad que aún hoy tiene efectos (Guixà Frutos, 2012: 71), aunque habría que contrastar esta afirmación con el verdadero alcance de las fotografías que, como vemos, en muchas ocasiones no estaban destinadas a la visión general. En todo caso, es necesario indicar que no hace sino facilitar una tendencia que ya está presente en nuestras relaciones sociales. Lo que encontramos es la coincidencia entre la fascinación que genera el rostro humano y las posibilidades técnicas de la fotografía.

En su obra *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (1993) [1988], John Tagg analiza, desde una perspectiva marxista y foucaultiana, el papel de la fotografía de tipo documental en el control de las personas y en el ejercicio del poder. Las fotografías que considera son documentales y se enfrenta a la idea de que las imágenes técnicas son registros de la realidad. Por el contrario, afirma abiertamente que

what Barthes calls ‘evidential force’ is a complex historical outcome and is exercised by photographs only within certain institutional practices and within particular historical relations, the investigation of which will take us far from an aesthetic or phenomenological context (Tagg, 1993 [1988]: 4).

Así, en el contexto que estudia, el *interfuit* funciona como una convención histórica.

En todo caso, es necesario comprender el uso y origen de las imágenes. Así, algunas sirvieron para la documentación médica de enfermedades con fines pedagógicos y para facilitar una práctica médica universal: «Con esta meta se publicaron atlas, manuales y revistas ilustradas que proporcionaban archivos visuales destinados a divulgar y establecer una documentación fiable y duradera» (Guixà Frutos, 2012: 56). El registro de las enfermedades daba preferencia a aquellas que podían apreciarse por la vista al manifestarse externamente como deformaciones o infecciones epidérmicas. «Habitualmente se trataba de fotografías de los casos más destacables, coloreadas a mano de forma selectiva para dar un mayor realismo a los efectos de la enfermedad sobre la piel» (Guixà Frutos, 2012: 55). Estas imágenes mostraban realidades que no estaban destinadas a la visión pública, sino que quedaban ocultas para el uso de los profesionales.

Entre 1855 y 1870, las fotografías de guerras y conflictos se interpretaban como verdaderas, como espejos de la realidad. Sin embargo, después de los episodios vividos en La Comuna de París en 1871, se utilizaron imágenes de los líderes comuneros tomadas apenas dos meses y medio antes para identificar a los oponentes políticos para su juicio y ejecución (Rosenblum, 1977: 184; Sontag, 1977). Además, se probó que algunas imágenes fueron falsificaciones: «Though not the first time that photographs had been doctored, the acknowledgment that documentary images could be altered marked the end of an era that had believed that such photographs might be pardoned anything because of their redeeming merit—truth» (Rosenblum, 1977: 184).

Fotoperiodismo y fotolibros de guerra

Las cámaras fueron rápidamente atraídas por la guerra porque la principal misión del fotoperiodismo es la generación de imágenes que ofrecen evidencia; en términos barthesianos, «[t]he presence of the photojournalist allows creation of visual confirmation that something occurred» (Greenwood, 2019: 1187). Sin embargo, como venimos insistiendo,

la fotografía documental de cada momento no puede medirse con los parámetros que se imponen en la actualidad sino con los de su época y los del desarrollo técnico de la cámara entonces. En este sentido, las primeras fotografías de guerra muestran conjuntos estáticos que podían ser fácilmente retratados por aparatos que requerían mucho tiempo para captar la luz. Por ello, al inicio, los cadáveres y cuerpos heridos eran más propensos a ser fotografiados en la guerra, así como ciudades destruidas y paisajes devastados (Griffin, 1999; 2010). Conforme el aparato pudo ser transportado más fácilmente y el tiempo de exposición requerido disminuyó, las fotografías comenzaron a captar los conjuntos dinámicos a los que el espectador actual está más acostumbrado.

En este sentido, la cobertura de conflictos bélicos solo llegó a ser factible en la era del colodión (Rosenblum, 1977: 178), con cuyas placas de vidrio se pudieron realizar trabajos documentales sobre las actividades militares. Sin embargo, era imposible utilizarlo en mitad de una batalla, de forma que el movimiento no podía ser registrado. Se trata de imágenes que, como escribe Rosenblum, pueden resultar estáticas en relación con nuestros estándares, pero son capaces de expresar el trauma tanto físico como psicológico (Rosenblum, 1977: 180). Así fue aumentando el interés en la cobertura de tales conflictos y catástrofes –«these magazines brought the battlegrounds into comfortable drawing rooms for the first time» (Rosenblum, 1977: 185)–.

El primer conflicto documentado fotográficamente es la guerra de Crimea (1853-1856), precisamente para actuar como prueba ante las acusaciones de la ineficacia de algunos líderes militares. El fotógrafo elegido fue Roger Fenton, que estuvo cuatro meses con el ejército británico en Sebastopol, de lo que resultaron 360 fotografías (Rosenblum, 1977: 180).

Así, una de las imágenes más importantes de la producción de Fenton es *Valley of the Shadow of Death* (1855), en la que se puede observar un paisaje con artillería de cañones después de la batalla. Esta imagen, sin embargo, forma parte de la exposición del Bronx Documentary Center «Altered Images. 150 years of posed and manipulated documentary photography» (Bronx Documentary Center: *en línea*), formada por fotografías de gran relevancia que fueron alteradas o escenificadas. En este caso, la imagen no muestra un paisaje encontrado por el fotógrafo sino recreado por él, en el que los signos están dispuestos para resultar significativos.

Aunque la guerra civil estadounidense (1861-1865) no fuese el primer conflicto documentado, destaca porque un estudio de fotografía tomó la iniciativa de crear una colección de documentos de la guerra (Griffin, 1999: 131), que resultó en la decena de

volúmenes de *Photographic History of the Civil War* (1911) (Griffin, 1999: 132). Como señala Rosenblum, en la guerra civil estadounidense, más allá de las limitaciones técnicas del colodión, era necesario que las imágenes fuesen impecables y detalladas «to present itself as reality itself» (Rosenblum, 1977: 184), para resultar verosímiles, no solo reales. El conflicto fue fotografiado por Gardner and Timothy O'Sullivan. Así, Rosenblum apunta a algo que Brothers hará explícito: el poder de la audiencia para filtrar, con sus expectativas, las imágenes de los conflictos. La fotografía de guerra realizada en la era del colodión buscó escenas de interés nacional y evitó todo tipo de emborronamiento o distorsión que es, sin embargo, «the modern stylistic devices used by contemporary photographers in conflict situations» (Rosenblum, 1977: 186). Debido a las limitaciones técnicas, las imágenes, más estáticas, representaban lo que sucedía a las acciones que no se veían (Griffin, 1999: 136).

En una de sus imágenes más conocidas, *Home of a Rebel Sharpshooter* de Gardner, probablemente el cadáver fue movido de su localización original para ser fotografiado (Griffin, 1999: 133). El cuerpo forma un triángulo con el rifle al resguardo de las rocas, en una composición cuidada: «It is a balanced and serene image that romanticizes death rather than suggests the macabre» (Griffin, 1999: 133). Sin embargo, a pesar de haber sido escenificada, se ha convertido en una imagen emblemática de la guerra civil estadounidense, algo que Griffin subraya. Este tipo de imágenes son mucho más descriptivas visualmente que las del fotoperiodismo actual, proveyendo de información factual como la localización (Griffin, 1999: 137).

Por otra parte, la fidelidad a la realidad del fotoperiodismo se ve comprometida por los intereses ideológicos que intervienen en su circulación, publicación y contextualización; así, el fotoperiodismo suele defender la propaganda oficial de los gobiernos para crear un clima favorable para la guerra —es lo que vimos que Brecht denuncia en las fotografías que incluye en *Kriegsfibel*—. En este sentido, la conclusión de Phillip Knightley (2013) respecto a la labor de los corresponsales de guerra es pesimista. Según Knightley (2013), en la guerra de Crimea nace el corresponsal que se integra en la máquina propagandística del poder, mientras que en el conflicto de Irak aquel pasa a formar parte de las unidades de guerra, y, como consecuencia, la calidad de la información se vio afectada.

En la Primera Guerra Mundial, muchos fotógrafos *amateurs* llevaron cámaras con ellos (Griffin, 1999: 123). En este conflicto, se usaron las cámaras ampliamente, pero aún necesitaban tiempos de exposición prolongados, que no podían captar el movimiento, se transportaban con dificultad, más en zonas de guerra. Sin embargo, los fotógrafos no

podían acceder al frente, así que apenas fueron publicadas imágenes del conflicto (Griffin, 2010: 10). La Gran Guerra dejó una profunda huella que se puede apreciar en el carácter y la obra del pacifista alemán Ernst Friedrich (1894-1967), que en 1911 entró como miembro en el Partido Socialdemócrata de su país y, al ser llamado a filas para la guerra, se convirtió en objetor de conciencia e ingresó en un hospital mental. Su obra *Krieg dem Kriege*¹³⁸ (Guerra a la guerra) es editada por primera vez en 1924. Se trata de un libro compuesto por más de doscientas fotografías y dibujos yuxtapuestos al texto escrito en cuatro idiomas, con el fin de exhibir la espantosa realidad de la guerra: personas, ciudades y paisajes víctimas de conflictos bélicos, especialmente de la Primera Guerra Mundial, para también denunciar el discurso ideológico sobre el heroísmo de guerra combinando imágenes y palabras de una manera reveladora y llamativa.

El uso de la fotografía para intentar prevenir futuros conflictos no es nuevo. Si bien *A Harvest of Death* (1863), una de las imágenes más importantes de O'Sullivan de la guerra civil estadounidense, posee un título sugerentemente poético, es acompañada con una reflexión sobre el horror que muestra, relatando, por ejemplo, que los cadáveres estaban descalzos porque los vencedores les habían robado el calzado. Así, en el *Gardner's Photographic Sketchbook of the War* la elocuencia de la imagen le sirve a Gardner para escribir que «Such a picture conveys a useful moral: It shows the blank horror and reality of war, in opposition to its pageantry. Here are the dreadful details! Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation» (Gardner, 1863: *en línea*). Esta intención preventiva va a ser la columna vertebral de la obra de Friedrich como proyecto integral de la misma, apoyado en su fe en la fotografía.

Michele Martini divide *Krieg dem Kriege* en tres grupos de imágenes: imágenes de soldados muertos, violencia contra no combatientes y fotografías de veteranos mutilados, grupo que también se divide en mutilaciones y el rostro de la guerra (Martini, 2017). En el último grupo, Friedrich utiliza imágenes especialmente duras de víctimas gravemente afectadas de forma permanente, que sufren pérdida de extremidades y rostros mutilados, y que pertenecen a historias clínicas realizadas por y para un fin científico (Martini, 2017; Van Bergen, de Mare, & Meijman, 2000). Descontextualizar imágenes médicas sin duda sirve para llamar la atención: se trata de una cuestión de visibilidad sobre lo que se puede ver y lo que no (Martini, 2017).

¹³⁸ La obra ha sido editada en español por la editorial Sans Soleil Ediciones como *¡Guerra a la Guerra!*

La seguridad en la capacidad en la fotografía para ser prueba de los acontecimientos del mundo puede convertirse en dependencia. En palabras de Friedrich, las imágenes de su obra son resultado de una lente fotográfica, que define como implacable e incorruptible («unerbittlich, unbestechlich»), y muestran escenas tanto de las trincheras como de las fosas comunes, para denunciar la imagen idílica de la guerra que se daba desde el poder (Friedrich, 1987 [1924]: 30). En consecuencia, la dependencia de Friedrich de la fotografía para probar el tema de su obra y la responsabilidad que adquiere en la misma este tipo de imagen es considerable, ya que, para el autor alemán, solamente esta puede mostrar esos horrores, a diferencia de la palabra o de la pintura. Ello puede explicar que Friedrich incluya, al menos, una fotografía manipulada. Su intención, si bien comprensible —«Friedrich intended this photograph to prove the dehumanizing effect of war» (Van Bergen, de Mare, y Meijman, 2000: 130)—, va contra su misma afirmación de la incorruptibilidad de la fotografía. Esta falsificación, si bien no anula la veracidad de las demás, puede generar dudas. Un ejemplo como este nos lleva a enunciar lo que analizaremos como la ideología realista de la fotografía.

Como señala Griffin:

Every war necessarily involves competing propaganda and no image remains insulated from such machinations. Therefore, a full consideration of any image of war must include an analysis of the conditions under which the image is produced and the institutional practices by which the image is distributed, selected for display or publication, and reproduced across media formats (Griffin, 2010: 8).

Ese trabajo que señala Griffin es el que realiza Brothers en su *historia cultural* de la relación entre fotografía y guerra, que inevitablemente es una *historia ideológica*, con las imágenes de varios conflictos, como el tipo de fotografías de la guerra civil española que aparecieron en la prensa inglesa y francesa, y concluye que esas imágenes no revelaban tanto del conflicto como de la idiosincrasia de los lectores de esa prensa. Las fotografías de los heridos debían pasar el filtro de las políticas de visibilidad nacionales. Los muertos aparecían de forma eufemística y las heridas no se mostraban explícitamente ni se relacionaban con la batalla, mientras que los soldados se rodeaban de enfermeras que los cuidaban y se acentuaba el valor de la amistad entre ellos. En todo caso, la prensa francesa fue más propensa a incluir ciertas imágenes que movieran en mayor medida al pathos, como la de una niña cuya pierna había sido amputada, que era cubierta de un halo

de sentimentalidad (1997: 168); en resumen, «Photographs published in both nations did indeed provide evidence of wartime wounding, but theirs was evidence of a very particular kind—evidence that documented attitudes towards injury rather than the nature of injury itself» (Brothers, 1999: 168).

Además, debe contarse con las omisiones, aquellas imágenes reales o potenciales que permanecen en la antienciclopedia de la cultura; en este caso, Brothers señala que no se muestran ejecuciones ni represalias, que son la causa de una gran parte de las muertes (Brothers, 1999: 170). Es decir, se provee de una evidencia parcial. Al contrario de lo que hará Brecht y que ya vimos, no se conectaban los ataques aéreos y los daños a civiles ni las heridas con la muerte (Brothers, 1999: 195).

Vu es la revista que más explícita fue con sus imágenes (Brothers, 1999: 173). Hubo casos de imágenes especialmente duras para el público, pero fueron minoritarios e interesa conocer de qué forma se publicaron, a saber, con texto que aseguraba su autenticidad, precisamente porque de haberse demostrado como falsas, habrían minado la credibilidad del medio (Brothers, 1999: 175). La realidad, como vimos, no es suficiente para la verosimilitud, sino que en ocasiones como esta debe ser reforzada.

Los informes de atrocidades normalmente no se acompañaban de imágenes, pero una excepción es la de fotografías de niños muertos exhibidos con números, que va acompañada de un texto titulado «Why We Print This Page» (Brothers, 1999: 176): «With the justification of publication running to three times the length of the caption, the photographs' impact seemed at least as important to the *Daily Worker* as the events they so graphically record» (Brothers, 1999: 176).

El análisis de Brothers se basa en caracterizar la evidencia de la fotografía no como una verdad sino de la imaginación colectiva, una revelación inconsciente del carácter social en cada nación: es evidencia no del objeto sino de los receptores, los espectadores, idea que es acorde a nuestro análisis semiótico del significado de la fotografía como su interpretante, así como del papel del espectador para hacer performativa la imagen. Así, proyectan una guerra ideal y mítica, justa (Brothers, 1999: 191). En el caso británico, se apela al sentido de justicia al coincidir los intereses de los soldados y los civiles; en Francia, se enfatizó la defensa de la cultura.

Blinder se detiene en la fotografía de Robert Capa *Death of a Republican Soldier*, publicada en septiembre de 1936 en *Vu*, de la que hay pruebas que pudo haber sido escenificada. Como indica, la imagen es ambigua y además no da evidencia documental de ningún dato concreto sobre la muerte. La relevancia de la imagen se basa en la apelación

a la imaginación, a la heroicidad y la tragedia de la muerte, «that the individual counted and that his death mattered» (Brothers, 1999: 183). De repente, la fotografía permite registrar la muerte del soldado anónimo, que pasa a encarnar los valores heroicos. Como indica Griffin, las imágenes bélicas que más perduran en la memoria no son las más cruentas o las de batalla, ni tampoco las que más información revelan sobre eventos específicos, «but rather those that most readily present themselves as symbols of cultural and national myth» (Griffin, 1999: 123).

Como si fuese consciente de cómo funciona la facilidad cognitiva, Blinders señala que la exposición repetida de la imagen en distintos medios y contextos ha garantizado su veracidad (Blinders, 1999: 198). Sin embargo, incurre en el mismo error que Sonesson: confunde en el signo objeto e interpretante, al considerarla un tipo de simulacro en términos de Baudrillard, un signo sin referente (Brothers, 1999: 198), e insiste en que «They were anchored not to any concrete, indexical reality but to the intangible and the elusive, to things as insubstantial as the fears and dreams and imaginings of the collective unconscious» (Brothers, 1999: 199-200). La imagen tiene un objeto que la determina, pero su significado es el interpretante que genera en las mentes de los espectadores, que en ese caso puede ser distinto, sin dejar por ello de tener un referente. No hay diferencia con las demás imágenes en la forma en que la fotografía genera su significado, ya que en todos los casos este es producto no solo de la representación sino del contacto de esta con sus circunstancias pragmáticas, entre las que están los modelos cognitivos de los espectadores.

Con la guerra de Vietnam (1955-1975), la televisión comenzó a introducir imágenes en los hogares con poca censura, actualmente consideradas decisivas en el fin de la guerra. Sin embargo, las televisiones autocensuraban imágenes de heridos americanos para no ofender a los familiares (Brothers, 1999: 203) y se mostraba una retórica de resolución americana (Brothers, 1999: 204). Fue la incorporación de las imágenes al discurso de oposición que se generó con el hartazgo de la guerra lo que fortaleció la idea de que los medios fueron decisivos en el conflicto; así, Brothers insiste en la importancia de la receptividad de la audiencia cuando la guerra era demasiado costosa (Brothers, 1999: 204).

Años más tarde, el conflicto de las Malvinas (1982) fue, en cobertura, todo lo contrario a la guerra de Vietnam. El número de imágenes fue muy reducido transmitidas por la prensa y los fotógrafos oficiales, no hubo retransmisiones en directo; de hecho, algunas fotografías se demoraron semanas en aparecer y los heridos solo se mostraban si recibían

auxilio (Brothers, 1999: 202). Parece evidente que se temía que las imágenes volvieran al público contra la guerra.

El conflicto al que mejor parece adecuarse el concepto de simulacro de Baudrillard es el de la guerra del Golfo, a propósito del cual escribe su ensayo *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, en el que no solo entra en juego el rol de la imagen fotográfica sino de las imágenes de televisión que incluso pueden retransmitir en directo. Este conflicto fue televisado, insertándolo en la narrativa de guerra convencional, con un enemigo en el presidente iraquí Saddam Hussein. Brothers señala que por primera vez la guerra se retransmitió desde el punto de vista de las armas y se ocultaron las cifras de víctimas iraquíes (Brothers, 1999: 210). Por su parte, las imágenes de las víctimas estadounidenses no se exhibieron hasta unos meses después, para dar la impresión de una victoria comercial de alta tecnología (Griffin, 2010: 151). Según las imágenes, fue una guerra sin bajas, ya que no se vieron cuerpos heridos.

Así, se reprodujo como una realidad virtual: «The heat of combat was replaced with cold, high-tech images of war that precluded any questioning of motive or justification» (Brothers, 1999: 213). En una de sus citas más provocadoras, Baudrillard afirma:

De hecho, no vivimos en tiempo real el acontecimiento, sino, a tamaño natural (es decir a tamaño virtual, al de la imagen), el espectáculo de la degradación del acontecimiento y su invocación fantasmal (el «espiritismo de la información»: acontecimiento, ¿estás ahí? Guerra del Golfo, ¿estás ahí?) en el comentario, la glosa, la escenificación verborreica de los presentadores de televisión, que acentúa la ausencia de cualquier imagen, que acentúa la imposibilidad de la imagen, correlativa de la irrealidad de la guerra (Baudrillard, 1991: 47).

¿No hay acaso guerra si no hay imagen que la reporte? Baudrillard parece haberse dado cuenta de que, si bien eso no es cierto *de facto*, los acontecimientos se construyen en su presente y en la memoria colectiva sobre las imágenes que los dan a conocer, especialmente de los medios de comunicación. Así, el significado de las imágenes son los interpretantes, y estos son, junto a otros, los que constituyen el conocimiento de los acontecimientos históricos. Las fotografías son índices, pero su significado no es su objeto. Así, para Brothers la creencia en el realismo de la fotografía «ignores the multiple levels of mediation that intervene even before a picture reaches the public domain, and disguises both the constructed nature of the photographic image and the operation of powerful

interests that produce and deploy it» (Brothers, 1999: 210). El interpretante, en definitiva, es el resultado de una elección ideológica.

La fotografía documental en Estados Unidos: la estética del idilio trágico. *Let Us Now Praise Famous Men*, de James Agee y Walker Evans

En los años veinte, Estados Unidos se caracteriza por la bonanza económica, pero también por una burbuja especulativa en la bolsa, lo que lleva al derrumbe de la Bolsa de Wall Street en 1929 y a que en la década siguiente se sufra el período de crisis económica y social conocido como la Gran Depresión. Como reacción, el gobierno de F. D. Roosevelt planeó un ambicioso plan de recuperación –el New Deal– para paliar las causas de la crisis que, sin embargo, precisaba de un trabajo de documentación y de publicidad para ser defendido ante las posiciones hostiles al mismo.

El gobierno de Estados Unidos, en concreto la Sección Histórica de la Farm Security Administration (FSA), proyectó hacer un registro visual de las condiciones sociales de los ciudadanos más afectados, como los agricultores, campesinos e inmigrantes. Así, en 1935 el economista Roy E. Stryker se puso al frente de la Sección Histórica y consideró que podría usar fotografías para ayudar a la población rural en condiciones indigentes, tarea que encargó a una decena de fotógrafos como Walker Evans y Dorothea Lange.

Ben Shahn, que también era pintor, hizo virar el proyecto hacia imágenes conmovedoras, que generaran interés y captaran la esencia de ese problema social, no solo lo registrarán (Rosenblum, 1977: 382). Por su parte, las imágenes serían distribuidas en revistas ilustradas que estaban apareciendo en aquellos años, como *Life*, *Look* o *Fortune* (Escrivà, 2016). A su vez, esa situación de crisis y de angustia por el futuro hizo que la ciudadanía demandara más información «escrita y visual» para interpretar los acontecimientos de la actualidad en mayor medida (Escrivà, 2016).

Si en Europa el cambio social se dio por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, en América, afirma Jefferson, «[t]he Depression confused national values and altered patriotic lore» (Jefferson, 1987: 66), al producirse una quiebra generacional debido a la aceleración de los cambios de la actualidad, de forma que los acontecimientos presentes no podían encontrar respuestas en el pasado inmediato (Jefferson, 1987: 66).

Como afirma Rosenblum (1979: 379), el proyecto de la administración de Roosevelt reconoció el papel cultural de la fotografía para dar una dimensión visual a las creaciones artísticas de corte social en literatura o música. Para ello, «it became crucial to

consolidate the photograph's ability to render not just the external landscape but also the internal – even emotional – landscape of the people living there» (Blinder, 2019: 3-4). Por tanto, es una fotografía documental basada en el ethos, ideas que están influidas por el trascendentalismo americano (Blinder, 2019: 4). El arte de los años treinta es un arte documental. En estos años, el fototexto se desarrolla en base a una forma documental que implica fe en la posibilidad de un estilo que cuente la verdad («a faith in documentary truth-telling») (Jefferson, 1987: 2) a través de una sencillez entendida como un lirismo renovado que llega a la práctica fotográfica y que condiciona nuestros paradigmas de verosimilitud en relación con América (Blinder, 2019: 1).

Como ocurría con la obra de Sander, la imagen pasaba de considerarse aisladamente a encuadrarse en la serie fotográfica, cuya ordenación generaba un relato e implicaba más capas de significado para revelar la realidad (Escrivà, 2016). Para Blinder, el proceso de los fototextos se basa en la confianza del escritor en las fotografías en una cultura cada vez más visual y en su uso metafórico –«as a metaphor for the visionary capabilities of their texts»– (Blinder, 2019: 2).

Bajo el auspicio del New Deal, se generaron cuatro fototextos resultado de colaboraciones: *You Have Seen Their Faces* de Margaret Bourke-White y Erskine Caldwell, *Let Us Now Praise Famous Men* de James Agee y Walker Evans, *Land of the Free* de MacLeish y los fotógrafos de la FSA, y *An American Exodus* de Dorothea Lange and Paul Taylor. En todo caso, existen antecedentes, como el libro *How the Other Half Lives* (1890), de Jacob A. Riis. El resultado es un monumental archivo de imágenes sobre los habitantes del medio rural pero también de la cultura popular americana. Así, se presenta una pregunta sobre qué es lo americano –lo local, lo vernáculo–, es decir, cuál es la identidad americana en un momento de crisis, cuando las instituciones se muestran frágiles y se es crítico con las injusticias generadas por ese sistema (Blinder, 2019: 3). Los fototextos mostraban las consecuencias de la mala gestión económica y a la vez la resistencia de las personas que sufrían la crisis (Blinder, 2019: 4).

En las obras de Bourke-White y Lange hay un uso de la cultura agraria para convertirse potencialmente una versión de lo que es ser americano (Blinder, 2019: 6). *You Have Seen Their Faces* (1937) de Margaret Bourke-White y Erskine Caldwell es un libro sobre la agricultura, en concreto sobre el cultivo de algodón, cuyas fotografías funcionan como evidencia y van acompañadas de un texto para contextualizarlas. El mensaje es el de una imagen negativa del negocio, abocado a la bancarrota, y que propicia una vida empobrecida, definido por Jefferson como «topical journalism» (Jefferson, 1987: 70). La

forma en que se relacionan fotografías y texto busca impresionar, con leyendas que son intervenciones en estilo directo ficticias en boca de los campesinos.

Por su parte, Walker Evans¹³⁹ fotografió en el sur del país, a partir de una variedad de sujetos –retratos, interiores, industrias, lugares rurales– (Rosenblum, 1977: 383). En 1936 comenzó a trabajar con el escritor James Agee¹⁴⁰ en un artículo sobre los campesinos, encargado por la revista *Fortune*. Al ser rechazado, continuó creciendo y se convirtió en un proyecto distinto, un libro, que fue de nuevo rechazado y publicado finalmente en 1941 como el fotolibro *Let Us Now Praise Famous Men* (Blinder, 2019: 8). A pesar de ser considerado un clásico en la actualidad, en el momento de su publicación las ventas fueron modestas y fue en la reedición de 1960 cuando se consolidó como la obra de la depresión. Esta es de hecho una de las obras que Mitchell elige analizar en su capítulo sobre fotoensayo (Mitchell, 1995). Los precedentes de la obra son varios: Evans tiene modelos europeos, como August Sander y el realismo de Gustave Flaubert, mientras que Agee estaba familiarizado con el modernismo europeo (Blinder, 2019: 9).

El fotolibro comienza directamente con la reproducción de las fotografías de Walker Evans, carentes de ningún tipo de pie, leyenda o texto, lo que supone una de sus grandes novedades y que, para Mitchell, precisa de un lector/espectador que está por ser creado, capaz de considerar en su lectura de igual forma ambos medios, texto e imagen (Mitchell, 1995: 290). Aunque el libro permite la relectura, como escribe Jefferson, «it is significant that their first exposure to the pictures must be purely visual» (Jefferson, 1977: 74). Asimismo, afirma que la ausencia de leyendas no solo responde a la inclinación de Evans sino también a Agee, ya que este tipo de texto está constreñido por ciertos límites (Jefferson, 1977: 75). En todo caso, no es una elección evidente, visto que *You Have Seen Their Faces* de Bourke-White y Caldwell's acompaña cada foto con un fragmento de texto. En el prefacio con que comienza el texto, Agee reconoce la igual importancia de texto y fotografías, que, dependientes entre sí, no están subordinados, sino que colaboran: «The photographs are not illustrative. They, and the text, are coequal, mutually independent,

¹³⁹ Walker Evans (1903-1975) es un fotógrafo americano. En 1938 presentó en el MoMA de Nueva York una exposición en solitario con fotografías y publicó el libro *American Photograph*, que lo consolidó. Evans era receloso del éxito y el reconocimiento de las instituciones oficiales. Hasta 1941 realizó un proyecto de retratos de pasajeros del metro de Nueva York: «Con una cámara de 35mm –que llevaba oculta debajo de su abrigo, con la lente asomando entre los botones– crea unas composiciones que solo dependen del azar y la intuición y en las que renuncia al encuadre e iluminación y al uso del flash, que podría alertar a los retratados» (Nadales, *en línea*). Así, la cámara portátil y el escenario del metro le permitían tomar retratos espontáneos sin ningún tipo de artificialidad.

¹⁴⁰ James Agee (1909-1955), fue un escritor estadounidense que publicó poesía y novela, así como artículos periodísticos y guiones de cine.

and fully collaborative» (Agee & Evans, 1999 [1941]: xv). Para Jefferson, no habría que hablar de su colaboración, sino describirlas como «mutually independent» (Jefferson, 1977: 74).

En el texto introductorio, se presenta el objeto de la investigación de una forma cuasi narrativa que podría asimilarse en el esquema actancial de Greimas (1971) [1966]. Siendo los sujetos Agee y Evans, su objeto –«our business»– se enuncia como elaborar un artículo formado por texto y fotografías de la vida y ambiente de una familia blanca de agricultores representativa (Agee & Evans, 1999 [1941]: XIII), es decir, en busca de una tipificación similar a la de Sander. Puesto que el destinador es la revista *Fortune*, se deriva que el destinatario lo constituiría la sociedad americana que acceda al artículo. Para tal tarea, viajan a Alabama y conviven durante cuatro semanas con tres familias¹⁴¹, sus adyuvantes; sin embargo, a la vuelta, «For reasons which will not be a part of this volumen the article was not published» (Agee & Evans, 1999 [1941]: XIII), es decir, se nos oculta su oponente.

Este esquema sirve para advertir que, siendo profundamente experimental, la obra desliza estas categorías cerradas: el objeto también va a ser la legitimidad moral de ese encargo y la reflexión por la forma adecuada de llevarlo a cabo, que, al interferir en el trabajo, se convierten en oponentes. Desde el primer momento, se presenta como una obra metadocumental, término que podríamos utilizar para señalar que hace de su naturaleza documental el objeto de su reflexión, frente a la supuesta objetividad periodística que, como tal, es ideológica, como aquella contra la que Brecht se rebela. Y ello lo va a llevar a cabo con dos estrategias principales: en el texto y en la relación de este con las imágenes. Así es como al inicio Agee se presenta incapaz de definir lo que es el periodismo honesto, en cuyo nombre supuestamente ejercen, y cuestiona su cualificación para ese trabajo. Incluso, se pregunta por el lector real que reciba esa obra y apela a este –«The question, Who are you who will read these words and study these photographs, and through what cause, by what chance, and for what purpose, and by what right do you qualify to, and what will you do about it» (Agee & Evans, 1999 [1941]: 8)–, lo que implica que la responsabilidad moral es compartida porque, como expusimos tomando las ideas de Mieke Bal, la posibilidad de las obras de ser performativas está en la memoria del receptor. De

¹⁴¹ «We found no one family through which the whole of tenantry in that country could be justly represented, but decided that through three we had come to know, our job might with qualified adequacy be done» (Agee & Evans, 1999 [1941]: XIII).

hecho, como parte de su labor documental, otro de los objetivos es el deber ético de la memorización de culturas que están desapareciendo (Blinder, 2019: 99).

Lo que Agee narra tiene un aspecto confesional avalado por su naturaleza documental, que lo lleva, impulsado por su cuestionamiento, a lo que Beltrán Almería (2021d) llama autohumillación, al dudar de su talento y la adecuación de abordar tal objeto:

If I bore you, that is that. If I am clumsy, that may indicate partly the difficulty of my subject, and the seriousness with which I am trying to take what hold I can of it; more certainly, it will indicate my youth, my lack of mastery of my so-called art or craft, my lack perhaps of talent (Agee & Evans, 1999 [1941]: 10).

Y más adelante afirma que solamente es un humano (Agee & Evans, 1999 [1941]: 10). La mayoría de revistas como *Fortune* utilizaba historias tales para dar una visión optimista de la economía del país en lugar de criticarla como responsable de las circunstancias mostradas (Blinder, 2019: 92). Así, se debe entender esta obra en respuesta a las colaboraciones previas de temática similar (*American Exodus* y *You Have Seen Their Faces*), de las que difiere tanto la voz narrativa de Agee como la perspectiva menos obvia y enfatizada de las imágenes de Evans. De esta forma, lo que Mitchell halla en la relación Evans-Agee es una retórica de resistencia («a rhetoric of resistance») en lugar de una de cooperación: «Their images and words are “fully collaborative” in the project of subverting what they saw as a false and facile collaboration with governmental and journalistic institutions» (Mitchell, 1995: 297), es decir, en contra de las fórmulas de manipulación.

De hecho, el formato de fototexto se presenta como una forma capaz no solo de investigar la realidad, sino también, según Blinder, «as an investigative apparatus capable of looking into the very nature of photographic reality and writing itself» (Blinder, 2019: 8). Al generar un objeto común, ambos medios pueden objetarse entre sí. Así, en su análisis, Blinder afirma que el extenso texto, constantemente cuestionándose e introduciendo digresiones, hace que las fotografías, carentes de palabras, sean a la vez más accesibles e incomprensibles (Blinder, 1995: 95). Así, hay una reflexión por la representación en tanto que Agee es consciente de la imposibilidad de ser objetivo (Blinder, 1995: 101) y reconoce, por otra parte, el valor de la fotografía para revelar y discernir el mundo en su actualidad (Agee & Evans, 1999 [1941]: 11).

Las fotografías retratan a un hombre mayor en traje y a tres familias en sus hogares —la casa, la habitación—, así como vistas de fachadas, exteriores y personas de América.

La reacción primera es la de intentar buscar la correspondencia entre los individuos y la lista de personas que aparece al final de ese libro primero, cuyo inicio no se señala. Así, en la lista se enumera a los miembros de las familias, con sus nombres, edad, ocupación y estado civil; a los autores, descritos como espías; a personajes reales como Jesucristo, Blake o Freud, que se citan –«unpaid agitators»–; y los lugares. Sin embargo, en el penúltimo párrafo, se revela que el contenido del libro es real pero los nombres son ficticios¹⁴²; incluso, si no fuese así, nos es imposible buscar una correspondencia entre ambos. Mitchell reconoce que la aparente correlación entre las tres familias de las imágenes y las descripciones del texto no son inequívocas (Mitchell, 1995: 291): aunque se les pueden dar nombres hallados en el texto de Agee y articularse en una narración, esta colaboración entre ambos, o *reconocimiento*, no es dado por el libro, al contrario, «it resists the straightforward collaboration of photo and text» (Mitchell, 1995: 292). Su igualdad, por tanto, proviene de su independencia (Mitchell, 1995: 292), hasta el punto de que ni siquiera el título parece encontrar su correspondencia: como se pregunta Blinder, ¿quiénes son los *hombres famosos* a los que elogiar? (Blinder, 2019: 98).

La separación de fotografías y texto, para Mitchell, implica una estetización de los objetos de las fotografías, pero también una elección ética para evitar un acceso fácil al mundo que se representa (Mitchell, 1995: 295). En ese período en que la crisis ha volcado lo que se creía que era ser americano, Agee y Evans pretenden dar una definición estética de lo local americano, pero el resultado es «a version of documentary realism that constantly questions its own parameters» (Blinder, 1998: 98). La representación de la vida local descansa en «the reinvention of a pastoral version of American agrarian culture» (Blinder, 2019: 102). Siguiendo esta línea, reconocemos la adscripción del fototexto a la estética del idilio con un cariz trágico, encarnado en su referencia al *Eclesiastés*, que Blinder señala como alabanza, pero también elegía por la muerte (Blinder, 2019: 99).

En la etapa de la historia, se da la fase épico-lírica, de la que nacen dos líneas estéticas: el idilio y el didactismo. Beltrán Almería define el idilio como «la estética tradicional de los valores familiares puros» (2017: 164), caracterizado por desarrollarse en un solo lugar y elevar «la rutina a la categoría de acontecimiento» (2017: 168). En el mundo de las tradiciones, esos valores pueden transmitirse a través de las generaciones sin sufrir cambios, pero sobreviven en el mundo histórico, aunque la alegría que le es propia se

¹⁴² «Since none of the characters or incidents of this volume is fictitious, the names of most persons, and nearly all names of places, are altered» (Agee & Evans, 1999 [1941]: xx).

convierte en dramática¹⁴³. De hecho, es una estética muy persistente porque es la primera forma de identidad del mundo histórico. Por tanto, las características del idilio son el apego a la tierra natal de la unidad familiar a través de una imagen estetizada de aquella (Beltrán Almería, 2015).

El idilio se encarna en diversos géneros, no solo literarios; en este caso, podemos detectar su forma en diversos fototextos como los que se generan bajo el auspicio de la Farm Security Administration, pero también en la obra de August Sander que, no en vano, influye a fotógrafos americanos como Walker Evans. Beltrán Almería estudia ciertas formas de nacionalismo que se hibridan y apoyan en la estética del idilio para fundar una soberanía política (Beltrán Almería, 2015), lo que se interpreta como una respuesta al problema de la identidad. En este caso, hay una idealización de la América rural y tradicional como base verdadera de la nación. La fotografía se vuelve hacia el régimen que está desapareciendo y que resulta más castigado por los cambios de la modernidad; pero, para poder ser protegido, debe sublimarse como un valor nacional identitario. La sublimación de lo cotidiano se da a través de las fotografías de escenas absolutamente comunes, en las que las familias se presentan en la desnudez de su pobreza, como se puede ver en las imágenes de la casa y su parquedad de muebles: una cama o el rincón de la silla, la alcoba y el paño. Como en los primeros bodegones fotográficos de Talbot (1884), la cámara toma como objeto de uso común que, en este caso, resulta una necesidad y, en cierto sentido, una estetización de la sencillez. La pobreza y las adversidades destilan a la familia, con imágenes de corte clásico.

El idilio se combina con estéticas diversas, como la memoria. Como indica Blinder, en la obra subyace la intención de rememorar a la vez que se da su existencia real de los sujetos como inconmensurable (Blinder, 2019: 104), precisamente por no ser seres ficticios. Aunque sobrevive, el idilio es cuestionado en un tiempo histórico que no es el suyo y con un medio, el del fototexto, que estetiza pero también recuerda que se trata de acontecimientos reales.

¹⁴³ «Cuando los partidarios de clasificar y programar la creación literaria por etapas más o menos simples y uniformes parecen alcanzar su objetivo, siguiendo las lecciones de Procusto, la recuperación –cual ave fénix– de la estética del idilio viene a descomponer el orden de generaciones y corrientes» (Beltrán Almería, 2015). Como las formas de Warburg, la estética del idilio retorna y se encarna en medios nuevos como la fotografía, que, de forma anacrónica, nunca pudo estar en su origen.

Ideología realista de la fotografía

Esta investigación parte de hipótesis de que la relación entre literatura y fotografía, en los iconotextos cuyos medios constitutivos se relacionan dialéctica y críticamente, configura un lugar adecuado para dejar al descubierto la ilusión de transparencia impuesta por la ideología realista que condiciona la descodificación de la fotografía. Para entender esta afirmación, es necesario definir qué entendemos en este trabajo por la ideología realista de la fotografía.

La tradición iconoclasta valora la similitud de las imágenes en un sentido positivo. En el contexto de la tradición bizantina San Juan de Damasco presenta una escalera basada en una jerarquía en cuya parte superior se encuentra la imagen «natural», puesto que es «identical to its prototype» (Downing y Bazargan, 1991: 12). Consecuentemente, las fotografías parecen heredar el rol de este tipo de imagen y, por tanto, su superioridad. Es aquí donde la imagen natural se enraíza como «the fetish or idol of western culture» (Mitchell, 2013 [1986]: 90).

En un primer momento, la ideología puede dar nombre a la mayor cercanía de la fotografía a la realidad, cercanía que puede entenderse tanto como vinculación física (índice) como por su apariencia al generar los mismos estímulos (icono). Sin embargo, nuestra atención se centra en las consecuencias que ambas características tienen en el papel de estas imágenes y su relación con lo que representan. Debemos atender, por tanto, a la función social y pragmática que la fotografía ejerce (que denominaremos su *obligación*), y comprender cómo esos condicionantes, a su vez, motivan la generación de fotografías, que deben ser interpretadas considerando que su origen no es neutro. En definitiva, la ideología realista de la fotografía no está en la imagen en sí, sino en el uso o *comercio* que se hace con ella. Para aclarar este aspecto, vamos a emplear algunas ideas de Nassim N. Taleb y Wendy Lower y, en el siguiente subapartado, analizaremos el fotolibro de Mathieu Asselin *Monsanto*[®]: *a Photographic Investigation*.

Al reflexionar sobre los eventos aleatorios e impredecibles, Taleb analiza cómo la ciencia, al basarse en evidencias, cae en el error que enuncia como confundir la ausencia de evidencia (o de daño) con la evidencia de ausencia –«mistaking absence of evidence (of harm) for evidence of absence» (Taleb, 2012: 123)–. Si bien no es una afirmación original del pensador libanés, este argumenta a su favor en diversos contextos actuales como el científico, refiriéndose concretamente a la ausencia de evidencias científicas, por ejemplo, en relación con los productos transgénicos. Por otro lado, si aparece una nueva

medicina, *a priori* puede que no haya ninguna evidencia de que esta sea dañina (dado que aún no se han llevado a cabo estudios al respecto). Sin embargo, esta ausencia de pruebas no es en ningún caso una prueba la ausencia de daño, aunque en numerosas ocasiones, al no haber estudios de los posibles perjuicios de un producto, se alega que efectivamente no es dañino. También Wendy Lower se apoya en la misma afirmación en referencia a los registros nazis, como los de fotografías, que no existen o se han perdido, es decir, aquellos que permanecen en la antienciclopedia:

But cosmologists and astrophysicists¹⁴⁴ have taught us that the «absence of evidence is not the evidence of absence.» The fact that there are no Jews in Miropol today (at least none that openly identify as Jewish), and that documentation about their history there is sparse, does not mean that they did not exist there for centuries, until the Nazis and their collaborators brought them to near extinction. This is the logical fallacy that the Nazis counted on: *the illusion of absence* (Lower, 2021: 44, la cursiva es mía, A. L. M.).

Aunque en otro apartado nos referiremos en profundidad al trabajo de Wendy Lower, nos basta ahora indicar que en su libro *The Ravine* estudia la fotografía de un asesinato como respuesta a la ilusión de la ausencia de judíos en el lugar de la matanza –«I had studied the Miropol photograph as evidence of the Jewish history of the town» (Lower, 2021: 120)– algo que tiene sentido cuando la carencia de evidencias llevaba a la conclusión de que no había existido tal historia. Es más, aunque muchos registros se hallan perdido, se trata de que estos cambien de lugar en la enciclopedia y pasen de estar en la categoría de lo que *no sabemos* que no sabemos a lo que *sabemos* que no sabemos. Para ello, hay que conocer la fotografía como *medio*, es decir, sus características semióticas, tecnológicas y sociales.

Lower es consciente del papel que las fotografías tenían en el tiempo y las circunstancias en que se toma la imagen que investiga, así como de las limitaciones materiales que imponían: mientras que los nazis poseían cámaras, los campesinos y milicia ucranianos carecían de ellas (Lower, 2021: 166). Con respecto al juicio contra los asesinos de la matanza ucraniana, la investigadora diferencia también los contextos en que las fotografías eran o no necesarias: «The local participants [...] could bear witness to the Holocaust by means of their vivid memories. They did not need a Nazi photograph to prove what

¹⁴⁴ Lower parece referirse a la supuesta autoría del cosmólogo Martin Rees y el astrónomo Carl Sagan, a quienes se les atribuye el origen de esta frase, aunque probablemente la idea sea anterior.

they had experienced and could explain directly» (Lower, 2021: 166); por el contrario, el resto del mundo sí necesita esas fotografías como prueba de que los hechos han tenido lugar, entre otras razones porque estamos neurológicamente predispuestos –¿y por ello socialmente inclinados?– a considerar solamente las ideas activadas de la máquina asociativa, lo que Kahneman llama «What You See Is All There Is» (WYSIATI) (Kahneman, 2015 [2011]: 96). Ello es resultado de la valoración que ha disfrutado la fotografía por parte de los ojos que no han sido testigos directos de la masacre. Así, por ejemplo, para el presidente americano las fotografías eran un instrumento de la verdad y la justicia (Lower, 2021: 167). Recordemos que la mayor parte de las de los campos de concentración y del horror nazi fueron tomadas por los Aliados al liberar estos lugares y que supusieron una prueba de una realidad que los perpetradores quisieron ocultar. Las imágenes, por tanto, no son el testimonio de las víctimas, que no podían tomar fotografías.

Lower denuncia que no se ha conseguido realizar una historia completa del Holocausto porque los historiadores y estudiosos han privilegiado la documentación nazi por encima de los testimonios (Lower, 2021: 63), lo que ha llevado al silenciamiento de víctimas y testigos no alemanes. Es necesario ser consciente de lo que no se sabe y, por tanto, no solo tener en cuenta los registros mejor conservados¹⁴⁵ (Lower, 2021: 64) para poder conocer de forma adecuada los acontecimientos pasados.

Lo que está en la base de numerosos proyectos documentales como la obra de Friedrich es la credibilidad visual («visual credibility») de la fotografía (Gynnild, 2019: 1631). Sin embargo, esto plantea dos cuestiones: la necesidad de verosimilitud y la obligación de representar. La verdad de la fotografía en el fotoperiodismo no solo tiene que ser veraz, sino que esencialmente debe parecer verosímil –«credible and truthful» (Gynnild, 2019: 1631)–. De hecho, este es el efecto que atrae de la fotografía, porque da una sensación de cercanía y autenticidad a los acontecimientos: «convey a direct and authentic sense of real events» (Griffin, 2010: 9). Sin embargo, la promesa de la realidad confronta a los lectores con la amenaza de la falsificación, algo que también está en la obra de Friedrich. El intento científico y documental por conocer mejor el mundo ha llevado a confiar en las fotografías como las representaciones más precisas y fiables, pero el tiempo que difiere entre el acontecimiento y la creación de su representación es cada vez más insignificante. Asimismo, se trata de un proceso de retroalimentación. Si las imágenes técnicas –fotografía y vídeo– son las únicas pruebas veraces de los hechos, se ven

¹⁴⁵ «When Nazi leaders evacuated their offices, fleeing before the advance of the Red Army into Germany, they destroyed camp and prisoner records» (Lower, 2021: 143).

obligadas, incluso *moralmente*, a serlo. La fotografía se encuentra ante la obligación de ser la evidencia de todo lo que sucede, de lo contrario la ausencia de una imagen que la pruebe se toma como evidencia de que ese hecho nunca ocurrió. Esto es a lo que llamamos en este trabajo la ideología realista de la fotografía, y que deriva en la búsqueda indiscriminada de imágenes para probar eventos, hasta el punto de utilizar falsificaciones. La cuestión, en todo caso, es que la representación forzada o falsificada no debería eliminar la verdad del evento que la propicia, pero genera desconfianza¹⁴⁶.

Nuestra hipótesis es que, en el ámbito documental, sin la obligación de la fotografía de proporcionar pruebas, las imágenes pueden evitar las falsificaciones y mostrar otras estrategias estéticas. El análisis de *Monsanto*[®] sugiere algunas formas en que este cambio en la visibilidad podría ser posible desde el ámbito del fotolibro de no ficción.

***Monsanto*[®] de Mathieu Asselin (2017)¹⁴⁷**

Up to a point, the weight and seriousness of such photographs survive better
in a book, where one can look privately, linger over the pictures, without
talking. Still, at some moment the book will be closed.

SUSAN SONTAG (2003)

E come a li orbi non approda il sole,
così a l'ombre quivi, ond' io parlo ora,
luce del ciel di sé largir non vole:

¹⁴⁶ Se puede argumentar que esta obligación no es exclusiva de la fotografía o, mejor, de quienes hacen este uso de ella. Uno de los ámbitos en que parece haberse dado un fenómeno más o menos análogo es el de los testimonios de víctimas. Así, Joseph Hirt fingió haber estado preso en el campo de concentración de Auschwitz, donde habría conocido a Josef Mengele, posteriormente habría escapado, incluso habría conocido a Eleanor Roosevelt y Jesse Owen y habría visto a Hitler dar la espalda a Owens en los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín. En 2016, después de que se levantaran sospechas sobre su testimonio por numerosas inconsistencias, Hirt escribió una carta disculpándose por haber construido una historia falsa. En ella, afirma que lo hizo para evitar que tales acontecimientos cayeran en el olvido.

Por otro lado, Tania Head fingió haber sido víctima de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York hasta que, de la misma forma, las contradicciones de su historia se pusieron en evidencia; la historia puede conocerse en el documental de National Geographic *The Woman Who Wasn't There* (2012, dirigido por Angelo J. Guglielmo Jr.). Estos casos comparten con las fotografías falsificadas que se refieren a acontecimientos de la realidad, pero no tratan de demostrar la existencia de esos hechos, sino difundir su memoria o dar protagonismo al farsante. En todo caso, una fotografía puede servir para dar notoriedad a su creador.

¹⁴⁷ El contenido de este epígrafe y parte del titulado «Fotoperiodismo y fotolibros de guerra» conforman el artículo «Seeing Others through Photobooks: *Monsanto*[®], Photography and Evidence» (Laguna Martínez, 2023), en el que se reproducen imágenes de Griffiths (2023) y Friedrich (1987 [1924]).

ché a tutti un fil di ferro i cigli fóra
e cusce, sì come a sparvier selvaggio
si fa però che queto non dimora.
A me pareva, andando, fare oltraggio,
veggendo altrui, non essendo veduto:
per ch'io mi volsi al mio consiglio saggio.

DANTE ALIGHIERI (1976 [s. XIV])

There is something deeply disturbing, even disagreeable, about this (unavoidable) aestheticizing response to what after all is a real person in desperately impoverished circumstances. Why should we have a right to look on this woman and find her fatigue, pain, and anxiety beautiful?

WILLIAM JOHN THOMAS (1995: 294)

En su viaje por el Purgatorio, Dante se encuentra con estas almas que pecaron de envidia, y siente vergüenza porque no puedan verlo también a él. Dante asume la responsabilidad de su mirada ante personas que sin embargo no pueden percibir con la vista, y transmite esta conciencia a sus lectores. Mirar es una interferencia, no es una acción inocua –como lo es la fotografía–, porque es el acto y el medio a través del cual el lector sabrá lo que ha presenciado.

Como un viaje dantesco, el fotógrafo Mathieu Asselin¹⁴⁸ presentó en 2017 su fotolibro *Monsanto*[®]: *a Photographic Investigation*. Este aclamado fotolibro consta de fotografías y textos integrados en un soporte libro, y gira en torno a los más de cien años de prácticas nocivas de la corporación estadounidense Monsanto[®]. El proyecto aborda en

¹⁴⁸ Asselin (1973) es un fotógrafo de origen venezolano asentado en Arles, (Francia), donde estudió un máster en la École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles. Después de trabajar en Caracas en producciones cinematográficas continuó con su labor como fotógrafo en Estados Unidos. Sus proyectos suelen ser investigaciones extensas de carácter documental, como «The Ninety-Nine Percent», en el que retrata a los participantes del movimiento Occupy Wall Street que se generó en 2011 en Estados Unidos, en el que un gran número de ciudadanos tomaron el espacio público para protestar contra la desigualdad. El título se inspira en la enorme desigualdad de la sociedad: «The top 1 percent of Americans possess more wealth than the entire bottom 90 percent» (Saur, *en línea*). Las imágenes se exhibieron en el Breda Photo-festival 2016. Desde 2018, es profesor invitado en la Royal Academy of Fine Arts KASK en Gent (Bélgica). Ha participado en numerosas exposiciones, ha sido nominado a varios premios, de los que ha resultado ganador, por ejemplo, Deutscher Fotobuchpreis category Artistic-Conceptual, y participa en proyectos educativos (Asselin, Mathieu. *Bio: en línea*).

profundidad el impacto ambiental de la multinacional en América y Vietnam, perjudicial para la naturaleza, las ciudades y las personas, así como sus condiciones abusivas impuestas a los agricultores, y también sus actividades financieras y lucrativas. De hecho, todas estas cuestiones están estrechamente relacionadas. Sin embargo, este no es un tema de actualidad. Según Asselin, el éxito de *Monsanto*[®] es una cuestión de oportunidad, al aparecer cuando la lucha contra la multinacional estaba en su apogeo en Europa y los *Monsanto*[®] Papers vieron la luz¹⁴⁹. La actividad de Monsanto[®] ha sido abordada en prensa por autores como Soren Seelow (2012), y más a fondo por Marie-Monique Robin (2016), quien además influye y colabora en *Monsanto*[®]. La pregunta entonces es ¿por qué Monsanto[®] despierta el interés de un fotógrafo como investigación y como fotolibro?

Asselin es de hecho un fotógrafo documental, independiente del periodismo: esto lo lleva a elegir el fotolibro como una forma privilegiada de crear y comunicar. Como sugeriremos, lo que parece diferenciar los fotolibros del fotoperiodismo también es cuestión de tiempo.

Para la mente medieval, como la de Dante, el mundo era un libro escrito por Dios para ser leído e interpretado de acuerdo con sentidos alegóricos. Por lo tanto, investigar era encontrar el sentido oculto, no visible, de las cosas para llegar a Dios y finalmente darse cuenta de que «Oh quanto corto è il dire, e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch' i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer “poco”». Sin embargo, después de la Revolución Científica, una investigación se considera un examen del mundo para conocer su misma realidad, lo que suele estar ligado, como la fotografía, a una perspectiva científica y documental. Sin embargo, si el mito de la verdad fotográfica significa que las investigaciones fotográficas deben ser copias del mundo en papel de imprenta, esto se revela imposible, ya que, como venimos afirmando, todo fototexto es un signo complejo que *interpreta* el mundo.

En *Monsanto*[®], las palabras son imprescindibles, pero Asselin no las compone, igual que algunas imágenes. Todo el texto está escrito por colaboradores en un estilo neutro y científico para proveer de la información necesaria para interpretar las imágenes de acuerdo con la actualidad que quieren mostrar. *Monsanto*[®] es un texto interdiscursivo que expone abiertamente su heterogeneidad. Asselin recopila documentos escritos como

¹⁴⁹ En marzo de 2017, en Estados Unidos, una demanda colectiva contra Monsanto[®] permitió la divulgación de documentos internos de la multinacional. Esto demostró que la corporación manipuló informes científicos y sobornó a la prensa, entre otros delitos. En consecuencia, el juez ordenó la desclasificación de gran parte de la documentación de los demandantes y de la corporación, los llamados papeles de Monsanto[®].

una carta interna de Monsanto® o el contrato que se impone a los agricultores a través de una imagen de los mismos, que destaca su dimensión visual. Hay además imágenes de archivo, fotografías personales, periódicos y publicidad. El resultado es que para Asselin todo medio y discurso está al servicio del mensaje –la interpretación visual del mundo– por su valor documental.

Como veremos, John Berger ya apuntaba la necesidad de incluir imágenes aparte de las tomadas por el fotógrafo contra la limitación impuesta por el reportaje periodístico¹⁵⁰. Sin embargo, el fotógrafo documental Philip Jones Griffiths, en otro fotolibro con el que el de Asselin comparte parte de su temática –*Agent Orange. «Collateral Damage» in Viet Nam*–, se limita a insertar las imágenes tomadas por su mano. Como consecuencia, el fotolibro de Griffiths es un producto unitario debido a las fotografías y la información que da, con fotografías que comparten el mismo estilo, lo que puede suponer una limitación para la mayor comprensión de los hechos que presenta.

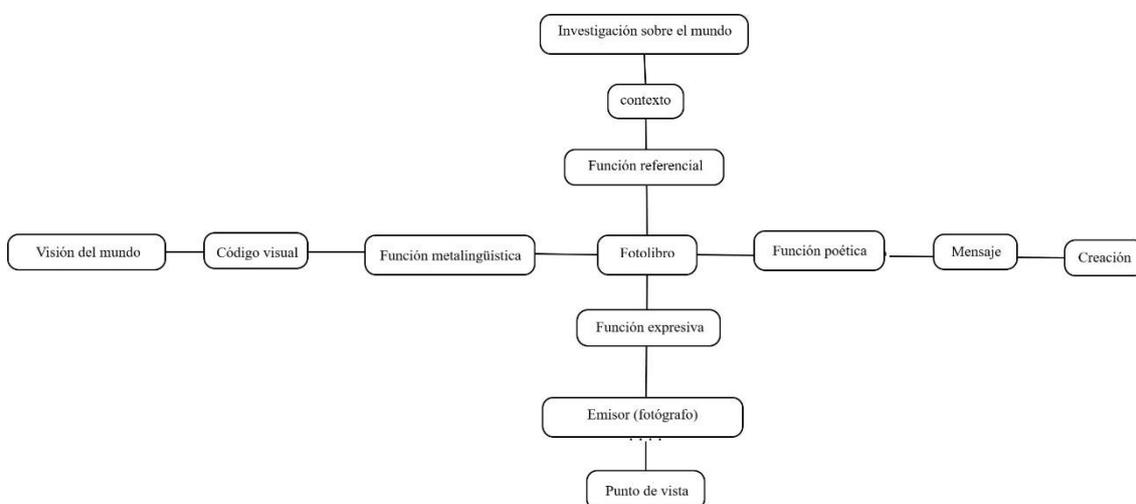


Ilustración 40. En este esquema, el fotolibro como género se halla en la confluencia de cuatro funciones del lenguaje de Jakobson: la función referencial, que incide en el contexto, puesto que es una investigación sobre el mundo; la función metalingüística, por referirse al propio código visual en la visión del mundo que genera; la función expresiva, al insistir en el punto de vista del fotógrafo como emisor; y la función poética, puesto que el libro se refiere a él mismo como creación. Origen: elaboración propia.

¹⁵⁰ Botto y Cantarella (2020) destacan la relevancia de los materiales que incluye Asselin para desmontar el discurso de Monsanto®, por encima de las fotografías del autor: «Più che le fotografie dell’ autore, appartenenti a una tradizione documentaria ormai consolidata e storicizzata [...], sono questi materiali a risultare particolarmente efficaci nel considerare il potente immaginario di Monsanto, letale quanto un’ arma e, come tale, passibile di essere smontato e disinnescato. Alternate senza soluzione di continuità alle fotografie realizzate da Asselin, queste immagini contribuiscono a realizzare un efficace corto-circuito che sfida l’artista e l’osservatore in un processo attivo di costruzione di censo» (2020: 137-138).

Si aplicamos al estudio del fotolibro el esquema de la comunicación de Jakobson y lo situamos en el centro, podremos apreciar algunas diferencias con el reportaje fotográfico que derivan de su posible vinculación con el ensayo. Dado que la función referencial se centra en el contexto, esta parecería ser predominante en *Monsanto*[®], definido como una *investigación* sobre el mundo, lo que, para Asselin, no significa ir a los efectos de las cosas sino a las causas, como resultado de abordar nuevas formas de representar temas ampliamente tratados (Asselin *apud* Cannock, 2019: *en línea*). La actitud diagnóstica de Asselin tiene también un objetivo pronóstico: bosquejar cómo será el futuro en el camino construido por Monsanto[®].

Por lo demás, la investigación es una palabra clave en el periodismo –también un discurso de no ficción–. Asselin se refiere a las diferencias entre fotografía documental y periodística de la siguiente manera:

Las diferencias son muchas y ya se ha hablado de ellas extensamente; en mi caso, la diferencia más importante está en la libertad de representación artística, la subjetividad, la estética, etc., que, contrariamente al fotoperiodismo, permite no solamente documentar, sino también interpretar el tema que fotografiamos, gracias a que no estamos atados a la temporalidad de los hechos ni a las normas –que me parecen importantes– del fotoperiodismo (Asselin *apud* Cannock, 2019: *en línea*).

Asselin sugiere un tiempo diferente entre el fotoperiodismo y los fotolibros: la urgencia frente a la espera. Este podría ser el resultado de la fotografía como tecnología ligada al tiempo: al tiempo de exposición, pero también al tiempo para llegar a tiempo a cualquier evento. A medida que se desarrolla la tecnología, se puede mitigar el primer inconveniente, pero no el segundo.

Monsanto[®] es el resultado de una investigación de cinco años, sobre el siglo de historia de Monsanto[®], que aún no ha finalizado. Los fotolibros no están pensados para albergar noticias de actualidad, sino aquello que Beltrán Almería llama «el pasado reciente» incluido en el presente (Beltrán Almería, 2021a), al contrario que las revistas tradicionales y las nuevas páginas de internet, a propósito de la llamada revolución de Twitter hecha por los ciudadanos desde su teléfono móvil (Gynnild, 2019). En cambio, los libros son objetos que deben ser diseñados y planificados en paralelo al desarrollo de su investigación, sin prisas, de manera que pueda incluir lo que no sería visible de inmediato,

como las malformaciones del Agente Naranja en los niños recién nacidos. Esto lleva a que los fotolibros exhiban también *su tiempo de investigación*, como se verá.

En la anterior cita de Asselin, queda sugerida otra diferencia entre el fotoperiodismo y los fotolibros: la libertad para desarrollar una dimensión estética y una interpretación adecuada en su trabajo. Los fotolibros suelen mostrar un equivalente de la función poética de Jakobson, que se centra en el mensaje. Extrapolada de la lingüística al arte y su comunicación, se traduce en una mayor atención a la dimensión estética, derivada de la diferencia de tiempo explicada con anterioridad. No se trata solo de transmitir información sobre el mundo, sino de cómo se transmite, razón por la cual Asselin piensa que los temas no novedosos son los principales desafíos creativos. El capítulo donde probablemente se aproveche más la dimensión estética es «The Stock Market», sobre la cotización de las acciones de *Monsanto*[®] y su fusión con la multinacional alemana Bayer, al hacer visualmente llamativa la información numérica. Así, se incluye un gráfico sobre la depreciación de Bayer y algunas páginas que muestran columnas de números sobre su valor de mercado (Asselin, 2019: 151-155). Aunque estos resultan vacíos después de la revelación del resto del libro, estas pilas ordenadas de información presentan una composición armoniosa para los espectadores en el mercado de valores, siendo otra forma encriptada y codificada de interpretar visualmente el mundo.

La siguiente imagen de este capítulo es un montaje, fuera de las prácticas documentales ortodoxas: se trata de una foto de prensa de un pseudoevento sobre el acuerdo entre *Monsanto*[®] y Bayer, en un efecto de silueta más propio de la publicidad o el arte, con una frase extraída de los papeles de *Monsanto*[®]: «We can't afford to lose one dollar of business» (Asselin, 2019: 156-157). No hay contradicción con la finalidad documental del fotolibro, sino una variedad de formas de representación que individualizan las múltiples formas en que la realidad llega a las personas. Además, la frase privada y la fotografía pública –ambas desnaturalizadas por el mismo estilo negro– sugieren lo que es en realidad una política de la visibilidad, clave en el trato con el mundo: lo que se ve, lo que se debe mostrar y lo que no se permite que sea visto, también.

La función metalingüística, la centrada en el código, es una dimensión compleja en un objeto intermedial donde se relacionan diferentes sistemas de signos. Además del código lingüístico, hay un código visual primordial en los fotolibros que también puede ser analizado por la semiótica, tanto en imágenes como en diseños de libros. Asselin suele insistir en la importancia del trabajo de Ricardo Báez como diseñador de *Monsanto*[®], primordial en el capítulo «The Stock Market», por ejemplo. Al contrario del

fotoperiodismo, podría pensarse que los fotolibros hacen más evidente el uso consciente de varios códigos visuales. Este es el caso de *Monsanto*[®], en que las secciones de publicidad y propaganda que abren y cierran el fotolibro exponen eslóganes publicitarios —primero con sus imágenes originales, y después de la lectura del libro sin ellas—.

La función emotiva se centra en el emisor: un fotógrafo, en el caso de *Monsanto*[®], que reserva sus palabras para una breve introducción donde no hay ningún pronombre en primera persona, solo el sintagma nominal «this Project» (Asselin, 2019: 3). Sin embargo, el fotolibro no resulta un objeto impersonal, pues la ausencia de una voz es sustituida por la presencia de una mirada cuyo autor no es retratado: Asselin prefiere utilizar la fotografía para mostrar su propio proceso de investigación. En mitad de algunas páginas de recortes de periódicos, hay dos imágenes que muestran «the microfilm machine and cartridge» con uno de los recortes reproducidos anteriormente (Asselin, 2019: 110-111). Asselin está detrás de la cámara, pero deja visibles sus guantes de plástico y un lápiz, así como un reloj de pared que congela el tiempo de la investigación. El sujeto que la lleva a cabo es Asselin, mientras que el objeto es el acto de examinar el mundo o, más bien, de examinar las representaciones del mundo. El lector debería verse especularmente en esta imagen, invitado a examinar la representación del mundo ofrecida por Asselin también con una mirada crítica.



Ilustración 41. Asselin (2019, 111). En esta fotografía se aprecia una máquina de microfilm con la que Asselin lee y copia recortes de periódico que incluye en su fotolibro. La presencia de Asselin es revelada por los guantes y el lápiz que utiliza. Origen de la imagen: cortesía del fotógrafo.

Después de analizar *Monsanto*[®] a partir de las funciones, advertimos que los fotolibros poseen un carácter documental que difiere del fotoperiodismo, especialmente por el distinto pulso temporal. Gracias a no tratar la actualidad inmediata, no se centran exclusivamente en el contexto (función referencial) sino que consiguen dar más importancia al mensaje (función poética), al código (función metalingüística) y al destinatario (función emotiva). Esto da como resultado un mensaje de no ficción donde ninguna función parece predominar, pero siempre al servicio del mensaje para que se comunique mejor.

Aún queda por responder el porqué de un fotolibro y, en concreto, el que nos ocupa. *Monsanto*[®] no es la investigación más exhaustiva sobre el tema, comparada con los cientos de páginas escritas por Robin (2016). A pesar de seguir de cerca la línea de tiempo de la investigadora francesa, Asselin no aborda algunos temas sobre *Monsanto*[®], como la hormona de crecimiento bovina, una hormona transgénica desarrollada para aumentar la producción de leche de las vacas. *Monsanto*[®] es más bien un suplemento personal que aprovecha sus medios visuales. Esta afirmación se puede advertir en la forma en que Asselin usa la cita: «We can't afford to lose one dollar of business», procedente de una carta interna, que Robin también había citado. En *Monsanto*[®], primero se muestra el documento original y, en segundo lugar, forma parte del montaje en «The Stock Market». Esto significa que Asselin explota ambos: el valor documental de los textos originales como objetos visuales, y su leitmotiv para acompañar las relaciones estéticas de imagen y texto.

Sin embargo, *Monsanto*[®] también enfrenta al lector con fotografías. Como fotógrafo, la preferencia por los fotolibros parece ser una cuestión de espacio para las imágenes, siguiendo lo que Sontag afirma: «space reserved for being serious is hard to come by in a modern society» (Sontag, 2003: 119); este lugar se puede encontrar en los libros tanto para las palabras como para las imágenes. No es casualidad que el ensayo de Sontag gire en torno a imágenes de dolor, como las de la guerra.

Monsanto[®] se enfoca en las actividades de esta corporación desde un punto de vista de diagnóstico y pronóstico, mirando al pasado y temiendo el futuro o, mejor dicho, las consecuencias destructivas del capitalismo de las grandes corporaciones. Aunque se aborda especialmente en el capítulo final «The Stock Market», la atención a las actividades del capitalismo recorre todo el libro, entre las que la guerra es una más, algo evidente en cómo *Monsanto*[®] se suma fácilmente a la tradición de los fotolibros bélicos.

La relación entre guerra y capitalismo resulta compleja: aunque la correlación no parece del todo clara (Coulomb & Fontanel, 2012), las dimensiones de la guerra moderna aprovechan las actividades del capitalismo —en otras palabras, la guerra se convirtió en

una fructífera industria militar—. Según Yuval Noah Harari, el mundo disfruta de una paz global sin precedentes debido a la preeminencia del mercado: «while war became less profitable, peace became more lucrative than ever» (Harari, 2014: 417). Sin embargo, la industria militar continúa desarrollándose, por lo tanto, el capitalismo puede no necesitar el enfrentamiento para seguir creando bajas de guerra. Es decir, las consecuencias de la guerra no cesan como resultado de la actividad económica de las corporaciones, ni tampoco desaparecen las víctimas con problemas de salud por la guerra química¹⁵¹.

Contrariamente a la división oficial entre soldados y civiles, y entre dos bandos en la guerra, Asselin evidencia que los problemas de salud no son producidos únicamente por las acciones bélicas oficiales, como el ejército estadounidense rociando Agente Naranja en Vietnam. Cualquier civil expuesto a productos nocivos para la salud también puede verse afectado; peor aún, la presión de Monsanto® a los agricultores por las semillas transgénicas¹⁵² amenaza la salud a nivel mundial:

The new generation of GMOs comes with dramatic environmental and social consequences for all the regions of the world where they are cultivated, principally the United States, Brazil, Argentina, India and Canada. The dependence of GMO crops on pesticides is undeniable; since their emergence, crop yields are no higher, and world hunger continues to rise (Asselin, 2019: 118).

Ello es parte de la paz mundial impuesta al actual «World Empire» (Harari, 2014: 419). En este ámbito, Rob Nixon amplió acertadamente la gama de víctimas de la guerra con el concepto de «slow violence», que cubre a las víctimas cuyas heridas no se manifiestan de inmediato: «What about those casualties that don't fit the photographic stereotypes, casualties that occur long after major combat has been concluded, casualties whose belatedness and dispersal make them resistant to dramatic packaging?» (Nixon, 2011: 200). La lentitud es una cuestión de tiempo requerida para notar las consecuencias de la guerra, y una cuestión de visibilidad, ya que el daño tiene que ser percibido.

¹⁵¹ Algunos ejemplos son la enfermedad de Minamata por intoxicación por mercurio, y las víctimas del uranio. Según Smith & Smith (1972) en Minamata (Japón) la corporación Chisso arrojó aguas residuales entre 1932 y 1968 donde la gente pescaba. Como consecuencia, algunos síntomas sufridos por estas personas son similares a los producidos por el Agente Naranja (Griffiths, 2003: 96). Por otro lado, el uranio utilizado en la guerra es un excedente de la industria en EE. UU.: «The Department of Defense is delighted to off-load some of that waste onto arms manufacturers, gratis, in the form of depleted uranium» (Nixon, 2011: 212).

¹⁵² La representación de las plantas en *Monsanto*® es analizada en mayor profundidad por Hopgood (2020).

Nixon se centra en las armas biológicas utilizadas durante la Guerra del Golfo y la Guerra de Afganistán, vinculadas a una amplia gama de problemas de salud sufridos por civiles y soldados. No obstante, la etiqueta de *víctimas de la industria química* es inexacta porque no puede señalar quiénes son realmente sus víctimas, lo que podría entenderse mejor a partir del «forward-backward problem» explicado por Taleb (2010 [2007]: 196). Imaginar un cubo de hielo derritiéndose y, en consecuencia, dando como resultado un charco (el proceso directo) es más fácil que adivinar desde el charco de agua el cubo de hielo (proceso inverso), porque «the puddle may not have necessarily originated from an ice cube» (Taleb, 2010 [2007]: 196). Extrapolando esta idea, el Agente Naranja y el uranio pueden ser considerados por su composición la causa de enfermedades como el cáncer con un alto grado de certeza. Por el contrario, adivinar la influencia de tales productos químicos en la proliferación del cáncer es más difícil, porque esta enfermedad tiene múltiples causas y es necesario demostrar la exposición directa al producto.

Monsanto[®] cuenta la historia de varias víctimas por *violencia lenta* de la industria química, analizadas a continuación a la luz de los fotolibros de guerra y el fotoperiodismo. La guerra se aborda explícitamente en un capítulo, en el que se plantea la siguiente pregunta: «Can we, in all decency, deny that Viet Nam is a victim of chemical warfare?» (Asselin, 2019: 59). Sin embargo, todo el libro explora una gama más amplia de víctimas de la industria química del capitalismo.

El capítulo «2, 4, 5-T Agent Orange» se centra en los usos de este herbicida y las bajas producidas por él en Estados Unidos y la Guerra de Vietnam. Está dividido en dos partes precedidas por dos cuerpos de texto escrito: el primero explica la producción del producto químico, mientras que el segundo continúa explicando la fumigación sobre Vietnam. Se utiliza material de archivo, especialmente imágenes, ya sea de material personal o tomadas por Asselin, que retratan a víctimas estadounidenses y vietnamitas: no solo personas directamente expuestas al Agente Naranja, sino también víctimas de segunda y tercera generación. A veces los problemas de salud no son aparentes, pero otras veces las enfermedades y malformaciones en sus cuerpos se pueden ver con facilidad.

El asunto del Agente Naranja se aborda con más detalle en un fotolibro anterior que ya hemos nombrado, *Agent Orange. «Collateral Damage» in Viet Nam*, de Griffiths, que también informó en profundidad de la guerra de Vietnam en su fotolibro anterior *Vietnam Inc*, en el que se centra en la destrucción ecológica de los bosques —el ecocidio—, así como en las víctimas vivas y muertas de la violencia lenta. Sin embargo, destacan dos

diferencias en el tratamiento de Asselin: la atención a las víctimas del lado estadounidense y la representación de enfermedades y víctimas que no son tan llamativas visualmente.

El primer punto, la inclusión de víctimas estadounidenses, es esencial en un fotolibro dedicado a las víctimas de Monsanto® en Estados Unidos, pero no es una elección obvia. Griffiths retrata paisajes y personas solo de Vietnam y Camboya, y, a pesar de no ser ajeno a las víctimas militares, solo exhibe a sus descendientes porque no hay imágenes de otros autores que no sean él. La siguiente leyenda revela su punto de vista: «Ton Nhu Cam Nhung, 10, has spina bifida, is deaf and suffers from epilepsy when the weather changes. Her father, who fought with the Americans during the war, says: “America has a responsibility to help our sick children”» (Griffiths, 2003: 136). Griffiths establece una diferenciación errónea entre *ellos* y *nosotros*, más propia de la visión colonialista de algunos sectores de fotoperiodistas, con respecto a las bajas vietnamitas como las verdaderas víctimas.

Aunque los fotolibros pueden evitar algunas desventajas del fotoperiodismo, no carecen de sus propias contradicciones, como la elección colonialista de víctimas de Griffiths (2003). La guerra se utilizó para mantener la política imperialista de los países occidentales (Coulomb & Fontanel, 2012: 6) al igual que la fotografía; como materias primas y recursos humanos, las imágenes son de hecho una mercancía para los ojos occidentales. Sontag explica el trato colonialista a las víctimas, aprovechando sus cuerpos heridos: «This journalist custom inherits the centuries-old practice of exhibiting exotic – that is, colonized – human beings» (Sontag, 2003: 72).

El discurso de Griffiths es un arma de doble filo porque acusa al gobierno estadounidense de haber causado un daño tan espantoso entre los vietnamitas, pero al mismo tiempo da una falsa seguridad: esto solo ocurriría *allí*, lejos de la mirada voyerista de *aquí*. Esta es de hecho una elección estética, la de un estilo alienante en blanco y negro que retrata al Otro. Por el contrario, Asselin evita las diferencias entre el allá y el aquí, entre ellos y nosotros, sin dar alimento colonialista a los ojos occidentales; desde un punto de vista fotográfico, no hay diferencia entre mostrar estadounidenses y vietnamitas. Si recordamos, esa conclusión era también a la que llegaba Brecht: frente al poder, las víctimas estaban siempre en la base de la sociedad, conformadas por el pueblo llano, independientemente de su nacionalidad. Como en toda su obra, Brecht insiste en que «the perpetrators are also in their way victims of the war, forced to do this work» (Kuhn, 2008: 187).

Si Griffiths no exhibe fotografías de soldados, solo de descendientes, por el contrario, el uso de material de archivo y personal realizado por Asselin lleva a cultivar una estética de contrastes. En «2, 4, 5-T Agent Orange», aparece una foto de Healthier Bowser, hija de un soldado de Vietnam, «born with several fingers and part of her right leg missing» (Asselin, 2019: 63). Se trata de una foto de estudio en la que ella posa delante de un fondo negro, como algunas de las otras víctimas del Agente Naranja. Al pasar la página, hay otra fotografía en color con la leyenda «Heather Bowser holds a photograph of her father» (Asselin, 2019: 64), en la que, en un fondo negro, su mano mutilada sostiene una imagen en blanco y negro de un hombre que se destaca.



Ilustración 42. Asselin (2019: 65). Fotografía de Healthier Bowser, hija de un soldado de Vietnam, en la que se aprecia que carece de partes de una pierna y de varios dedos. Origen: cortesía del fotógrafo.



Ilustración 43. Asselin (2019: 64). En la fotografía, la mano mutilada de Healthier Bowser sostiene una imagen de su padre, que estuvo en contacto con el Agente Naranja que causó tal daño. Origen: cortesía del fotógrafo.

Así, se yuxtaponen dos planos diferentes: pasado versus presente, blanco y negro versus color, padre versus hija. Su mano no solo sostiene la imagen, sino que también es una metonimia visible de su enfermedad. El contraste entre ambos planos produce un efecto narrativo de causa y efecto: dramáticamente, el tiempo de su padre resulta una burbuja inconsciente de lo que lo rodeaba, el Agente Naranja y la mano de su hija. En un nuevo contraste, en la página siguiente se muestra una fotografía de Healthier cuando era una bebé, sobre un fondo negro (Asselin, 2019: 65), dejando abierta la cuestión de lo que está por venir, si la siguiente mano, la siguiente generación, estará también mutilada. Como los soldados que mostraba la obra de Friedrich, estas víctimas no están muertas, pero tampoco pueden recuperarse de las heridas; en ambos casos, «they bring with them and have on them the mark of war» (Martini, 2017).

Tales montajes no tienen cabida en el fotolibro de Griffith. La narrativa entre imágenes de Asselin busca una comunicación más efectiva del mensaje centrándose en el código visual. Cuando una fotografía tiene por objeto otra fotografía, la función metalingüística es predominante, dando lugar a connotaciones significativas, lo que podría pensarse como una llamada de atención sobre la importancia del tiempo en relación con los problemas químicos: aunque no se aprecien de inmediato, algunos efectos secundarios pueden aparecer más tarde.

Como en otras guerras, en Vietnam los bebés y los niños, incluso los fetos, también fueron víctimas, y las imágenes también los visibilizaron. En *Monsanto*[®] y en *Agent Orange*, las imágenes que probablemente inquietan más son las de fetos deformes guardados para la ciencia en el hospital de obstetricia Tû Dû, en Vietnam. Tanto Asselin como Griffiths toman fotografías individuales de los fetos: Asselin las destaca con el fondo negro, mientras que Griffiths los unifica con un cromatismo en blanco y negro, de forma que en ambos casos se pueden observar en detalle.

Las fotografías de víctimas infantiles no son ajenas al fotoperiodismo de guerra, como las de la masacre de My Lai en Vietnam tomadas por Ron Haeberle. En estas se puede ver un grupo de mujeres y niños poco después de ser asesinados por el ejército estadounidense en 1968, pero salieron a la luz un año después en la revista *Life* (Wingo, 1969). Al convertirse en un icono del fotoperiodismo de la guerra de Vietnam¹⁵³, una de las imágenes tomadas por Haeberle fue utilizada más tarde por tres miembros del Comité de carteles de la Art Workers Coalition (AWC) (Fraser Dougherty, John Hendricks e

¹⁵³ No está claro por qué Haeberle tomó esa fotografía (Schlegel, 1995).

Irving Petlin) para un cartel con la leyenda «W. And Babies? A: And Babies» (Schlegel, 1995: 56).

Estas imágenes son un ejemplo de la diferencia entre el fotoperiodismo y el fotolibro como cuestión de tiempo. Los periodistas buscan reducir el tiempo entre el evento y su informe, que debe transmitirse de la manera más fiel. Esto es clave en «the eyewitness function of photographers» (Gynnild, 2019: 1631), que no exhibe los eventos como si hubieran ocurrido sino como si estuvieran ocurriendo. Por el contrario, ni las víctimas ni los fotógrafos tienen que presenciar ninguna batalla en directo en la guerra química que abordan estos fotolibros.

Como víctimas lentas, los bebés en frascos de vidrio de formaldehído no son una novedad actual, y sus fotografías no necesitan ser tomadas con urgencia. No vivieron la guerra directamente, pero son un eterno recuerdo de su destrucción. De hecho, parecen desafiar la necesidad de informar lo antes posible mientras quedan ignorados en su habitación.



Ilustración 44. Fotografía incluida en Asselin (2019: 76) de uno de los fetos muertos por deformaciones en Vietnam. Origen: cortesía del fotógrafo.

Imágenes y palabras en *Krieg dem Kriege* se utilizan estéticamente para resultar más elocuentes, como en la obra de Asselin. Sin embargo, la fe de Freidrich en la verdad de la fotografía y su capacidad para cambiar el mundo está más cerca de la de Griffiths. Por el contrario, Asselin asume que, en primer lugar, no todo puede ser visible en las

fotografías y, a su vez, no todo tiene que aparecer en ellas, y ambas premisas se basan en que una fotografía no puede exhibirlo todo porque no puede hacer que todo sea visible. Cuando la imagen técnica es la herramienta elegida, se hace necesario aceptar sus limitaciones tecnológicas y convenciones de visibilidad para reconocer lo que se ve.

Asselin se hace consciente de la visibilidad ofreciendo imágenes que en realidad no son pruebas necesarias, lo que no debe considerarse una opción obvia, al contrario del uso de imágenes de Friedrich. Además del caso de Healthier Bowser, hija sin extremidades de un soldado estadounidense, Asselin presenta el caso de Kelly L. Derricks, «the daughter of deceased Viet Nam veteran Harry C. Mackel Jr.», cuya enfermedad «presumed to be associated with the intergenerational effects of Agent Orange, include chronic kidney disease, Crohn’s disease, Addison’s disease, congenital adrenal hyperplasia, interstitial cystitis and degenerative disk disease» (Asselin, 2019: 66). Aunque su retrato no miente, sus enfermedades no son visibles a primera vista ni impactantes.



Ilustración 45. Asselin (2019: 66). Kelly L. Derricks, hija de un veterano de Vietnam, está sentada en una cama con una treintena de frascos de medicamentos en primer plano, que conforman el tratamiento para las enfermedades que padece por el Agente Naranja. Origen: cortesía del fotógrafo.

El problema consistiría en que, puesto que sus enfermedades no son fácilmente apreciables a simple vista, la gente no las puede advertir, y en consecuencia no tendrán ninguna visibilidad. Sin embargo, Kelly L. Derricks tiene el mismo derecho a aparecer en el libro y ser conocida, porque, de lo contrario, la visibilidad puede convertirse de forma alarmante en la única medida de la realidad. Además, Asselin aborda la relación entre visibilidad y causalidad. «Kelly’s daily medication» (Asselin, 2019: 66) es el título de una imagen que muestra una treintena de tipos de pastillas que Kelly tiene que tomar

a diario. Su medicación se exhibe como evidencia de su estado de enferma, ya que las enfermedades del Agente Naranja no tienen cura. Se trata, de hecho, de una reparación ofrecida por el mismo poder que causó el daño, como en el caso de los veteranos mutilados de Friedrich, quienes son retratados con prótesis provistas por el gobierno que los había inducido a ir a la guerra.

Lo que no se ve tiene que ser exhibido de alguna manera. Al comienzo de «2, 4, 5-T Agent Orange», algunos paisajes de Estados Unidos a primera vista no están contaminados, pero después de observarlos en detalle y conocer su historia, la contaminación se hace palpable¹⁵⁴. Al pasar la página, dos familiares estadounidenses de las víctimas del Agente Naranja aparecen retratados en sus casas. El primero es «Lee Roy Muck at his home in the Poca Basin, close to one of the Monsanto®'s illegal dump sites. Like an alarming number of residents in the area, his wife suffered a cancer-related death» (Asselin, 2019: 48). También aparecen en algunas imágenes familiares, destinadas a permitir a los lectores ver y saber qué historias presencié Asselin.

Puesto que lo que se exhibe en las fotografías se complementa con los pies de foto, las imágenes quedan liberadas de la obligación de demostrar la información proporcionada por los textos. Si bien *Monsanto*® es una investigación fotográfica, todo lo que se aborda no debe ser aparente ni probado visualmente. El acto de presentación de Asselin proporciona al texto documental «the truth of the magic in photography» (Sekula, 1984: 10), cuyas imágenes cumplen un propósito antropológico, como es recordar a los seres queridos fallecidos: «Amber Beller holds a photograph of the mother, Shirley Beller, who died of ovarian cancer in 2006» (Asselin, 2019: 53).

¹⁵⁴ La obra de Asselin es objeto de estudio en el libro de Danièle Méaux *Photographie contemporaine & anthropocène*, en el que la autora analiza el trabajo de numerosos fotógrafos en relación con la actividad humana ejercida sobre el ecosistema y las transformaciones que el planeta ha sufrido en consecuencia, subrayando la mirada crítica de estos fotógrafos sobre las formas de representación y su reflexión sobre su trabajo (Méaux, 2022).



Ilustración 46. Asselin (2019: 53). Amber Beller sostiene varias imágenes en que aparece su madre, fallecida por cáncer de ovarios. Origen: cortesía del autor.

El propósito del duelo no se aleja de la costumbre de retratar a los muertos con sus familiares, como ritual y convención. Sin su título, los lectores ignorarían que su madre fue víctima de Monsanto®, pero podrían deducir que la mujer cuyo retrato sostiene está muerta, porque la muerte también se reconoce por convenciones. El uso honesto de la fotografía por parte de Asselin lo lleva a presentar imágenes necesarias desde el punto de vista ético de la memoria compartida, pero prescindibles para el ámbito judicial.

Una vez aceptada la idea de que la fotografía no necesita demostrarlo todo, se puede suponer que no todo ha de ser exhibido porque todos los acontecimientos no son aparentes. La excesiva confianza en las fotografías como prueba lleva a que toda prueba tenga que ser una fotografía. Por lo tanto, sin imagen no hay evidencia, y el siguiente paso es fácil: esta es una evidencia de la inexistencia del evento. En cierta medida, este es el argumento irónico de Jean Baudrillard sobre la guerra del Golfo:

De hecho, no vivimos en tiempo real el acontecimiento, sino, a tamaño natural (es decir a tamaño virtual, al de la imagen), el espectáculo de la degradación del acontecimiento y su invocación fantasmal (el «espiritismo de la información»: acontecimiento, ¿estás ahí? Guerra del Golfo, ¿estás ahí?) en el comentario, la glosa, la escenificación verborreica de los presentadores de televisión, que acentúa la ausencia de cualquier imagen, que acentúa la imposibilidad de la imagen, correlativa de la irrealidad de la guerra (Baudrillard, 1991: 47).

Baudrillard, que habla de la guerra, en realidad se refiere a las representaciones visuales que la prueban.

Asselin evita la falacia señalada por Taleb y Lower, en primer lugar, creando un fotolibro, que le permite tratar noticias no actuales. *Monsanto*[®] no es una prueba de algo nunca antes dicho, sino una nueva contribución para difundir un mensaje conocido. Aún más esencial es la yuxtaposición de material visual y escrito de varias fuentes. Así, las imágenes y los hechos de los que Asselin puede dar testimonio tienen un valor relativo como elementos de prueba, ya que no son los únicos que aparecen, por lo que, si se echase en falta una fotografía de cierta circunstancia, esta nunca sería una prueba de la ausencia de tal evento.

Asselin enfrenta el problema de dos maneras: por un lado, no siempre utiliza sus fotografías como evidencia, y, por otro lado, a menudo toma fotografías para presentar eventos, no para evidenciarlos. Ambas se logran mediante imágenes de duelo en las que se retrata a los familiares de las víctimas de *Monsanto*[®] con las fotografías de sus seres queridos fallecidos. Los retratos de personas enfermas sirven incluso para verificar que toda enfermedad no es visible a primera vista, por lo que puede liberar a las fotografías de su atadura al instante último: no se trata de un hecho actual al que la gente esté dispuesta a asistir visualmente.

En cierta medida, Asselin le da sentido a la idea de que la fotografía podría presentar la realidad sin recurrir a falsificaciones y estrategias estéticas pensadas y efectivas, si evita la obligación de ser prueba de cualquier acontecimiento. Así, la investigación fotográfica de Asselin sobre *Monsanto*[®] invita en su lectura del mundo a actuar según indica Sontag:

Such images cannot be more than an invitation to pay attention, to reflect, to learn, to examine the rationalizations for mass suffering offered by established powers. Who caused what the picture shows? Who is responsible? Is it excusable? Was it inevitable? Is there some state of affairs which we have accepted up to now that ought to be challenged? (Sontag, 2003: 117).

La ética del documental y del fotoperiodismo no solo debe ir en la dirección de preservar la memoria de las personas y los acontecimientos, sino de entender los límites de cada tipo de archivo, a lo que solo se puede llegar con la conciencia de habitar en una antienciclopedia de ignorancia.

El valor cognoscitivo de la metáfora está en la base del lenguaje de las apariencias que enuncia John Berger: el sistema perceptivo detecta los patrones que se dan en la realidad y, al detectarlos, los conceptualiza simbólicamente como conocimiento cultural. Para crear metáforas, insiste Eco (1984), es necesario advertir las similitudes entre los contenidos culturales, no entre las cosas; y continúa citando a Aristóteles porque asocia la metáfora no con un adorno sino con el proceso de mimesis.

La memoria compartida puede ser expresión de nostalgia (Margalit, 2003: 61), en la que es clave el sentimentalismo. «The trouble with sentimentality in certain situations is that it distorts reality in a particular way that has moral consequences» porque idealiza el pasado (Margalit, 2003: 62). Durante los años setenta y ochenta del siglo XX se desarrolla una corriente ensayística sobre la fotografía que reflexiona estrechamente acerca de la memoria, entre los que destaca Roland Barthes –*La Chambre Claire*– y Susan Sontag –*On Photography*–, en paralelo al desarrollo de la semiótica en teóricos como Umberto Eco, el propio Barthes, Mieke Bal, entre otros; así como de la psicología y la neurociencia con Daniel Kahneman y António Damásio.

Vamos a encargarnos ahora de uno de esos autores, John Berger¹⁵⁵, y de su obra conjunta con el fotógrafo Jean Mohr¹⁵⁶. Las reflexiones de John Berger en los fototextos conjuntos no tienen una conformación sistemática, pero nos proponemos ponerlas en relación con las ideas semióticas y neuropsicológicas vistas hasta el momento y abordar sus fototextos desde un punto de vista estético e intermedial. En palabras de Berger, la fotografía es un «nuevo medio de expresión más estrechamente asociado a la memoria que ningún otro» (Berger, 2013: 283).

¹⁵⁵ John Berger (Londres, 1926-París, 2017) fue crítico de arte, pintor y escritor. Después de participar en la Segunda Guerra Mundial, finalizó sus estudios de arte. Estuvo vinculado al partido comunista británico y, de hecho, su escritura estuvo fuertemente comprometida con sus circunstancias sociales e históricas. A los treinta años dejó de pintar y se dedicó a la escritura ante la Guerra Fría. Diversificó su escritura en artículos, ensayos, novelas, poesía, obras de teatro y guiones de cine. Como crítico de arte, destaca su serie *Ways of Seeing* para la BBC (1972), que se convirtió también en un libro de referencia, donde aplica parte del pensamiento de Walter Benjamin.

¹⁵⁶ Jean Mohr (Ginebra, 1925-Ginebra, 2018) estudió Ciencias Económicas en Ginebra y pintura en París, pero a partir de los treinta años se dedicó a la fotografía documental, en ocasiones vinculado a organizaciones como la ONU, la Cruz Roja o la Organización Mundial de la Salud. Ha colaborado con John Berger y con Edward Said en varias obras.

Ensayo y fotografía se vinculan por múltiples vías. En este apartado vamos a abordar qué es el ensayo, cuáles son sus puntos de contacto y, más concretamente, el fotoensayo como un tipo de fototexto, que será ejemplificado con las obras conjuntas de John Berger y Jean Mohr.

Tanto la fotografía como el ensayo son realidades nacidas plenamente en la modernidad, aunque se enraízan en fenómenos previos: mientras que la fotografía tiene sus antecedentes artísticos en los géneros pictóricos y técnicos en los procedimientos de la cámara oscura, el ensayo parece remontarse a textos sapienciales, confesionales y, especialmente, a los *Essais* de Montaigne (s. XVI). Por su aparición reciente y fuera de la triple clasificación genérica de la Antigüedad, las aproximaciones al ensayo no son unitarias e incluso pueden llegar a contradecirse. Para comenzar, vamos a contrastar las caracterizaciones de Pedro Aullón de Haro y Luis Beltrán Almería.

Desde una aproximación de taxonomía genérica, Aullón de Haro ofrece una primera definición negativa del ensayo —qué *no* es—y, por tanto, problemática: «Entendemos, pues, por géneros ensayísticos la extensa producción textual altamente elaborada no artística ni científica» (Aullón de Haro, 2005: 15). Así, Aullón de Haro postula la distinción entre tres grandes familias genéricas que conforman el sistema global de géneros, de los que la literatura comprende los dos primeros: los géneros ensayísticos, «concebidos como géneros ideológico-literarios», los géneros poéticos o artístico-literarios y los géneros científicos (Aullón de Haro, 2005: 19). De esta forma, la concepción de la literatura como abarcadora de los grupos genéricos se habría roto porque los géneros científicos modernos son demasiado técnicos.

La aproximación de Beltrán Almería es, como venimos señalando, estética, de forma que sitúa el ensayo en la estética didáctica, que según indicaba ha sido poco atendida por los estudios literarios porque pone su dimensión estética al servicio de su objetivo instrumental (Beltrán Almería, 2017). Esta, sin embargo, es la gran diferencia con la aproximación de Aullón de Haro, quien considera que los antecedentes del ensayo eran menores y se confundían con textos científicos, retóricos, populares o pedagógicos (2005: 15), y, especialmente, que el ensayo carece de ese valor instrumental. El ensayo es la gran creación genérica de la modernidad —junto al poema en prosa, género análogo a la miniatura—: la configura y está en la base de la creación de su pensamiento (Aullón de Haro, 2005, 2016).

La contribución de Beltrán Almería es la de situar el ensayo en la evolución de la cultura «como un paso más en el proceso de construcción del sujeto individual o, mejor, de la identidad» (Beltrán, 2017: 242), fenómeno en que nos detuvimos previamente. En esta perspectiva, el género se contempla dentro de los discursos que exploran la conciencia y en relación con otros acontecimientos que se dan en el siglo XVI: la literatura epistolar, las memorias, las autobiografías, los diarios, la novela corta, la poesía introspectiva, las crónicas, así como el autorretrato pictórico y literario (Beltrán Almería, 2017: 242-243). Precisamente, el ensayo da cabida al autorretrato y a su cuestionamiento de la propia conciencia, algo a lo que tendremos que retornar en relación con la fotografía. Por tanto, el ensayo cree en «la conciencia cuestionada en la complejidad social y cultural» (Beltrán Almería, 2017: 243) y en él da testimonio de la dificultad de la identidad en el mundo cambiante.

Aullón de Haro sitúa en su base dos movimientos de la modernidad: la aspiración a la libertad (de raíces kantianas) y la subversión de la poética clasicista, especialmente la finalidad del arte, que se convierte en un fin en sí mismo y abandona el «pragmatismo pedagógico» (2005: 17). La libertad es, también según Beltrán Almería (2017), una de las características de la modernidad —al servicio de su gran revolución, la de la igualdad—.

Para caracterizar el ensayo, Aullón de Haro presenta la categoría de «libre discurso reflexivo», y lo caracteriza como una «hibridación fluctuante y permanente» (Aullón de Haro, 2005: 17), cuyo objeto es todo lo que puede ser objeto de reflexión. De hecho, el ensayo sería el género que posibilita la síntesis de la poesía como sentimiento y la ciencia como razón al presentarse como «modo sintético del sentimiento y la razón» (Aullón de Haro, 2005: 18)¹⁵⁷. Esta caracterización se entiende mejor a la luz del concepto de mixtificaciones de los géneros que señalan Beltrán Almería y Garrido Gallardo (2015), según el cual el sistema genérico sufre cambios dramáticos debidos a la incorporación de nuevos géneros y a la fusión de los existentes. Así, la segunda hibridación, que comienza en la Modernidad, se guía por la libertad y por la disolución de las diferencias entre oralidad y escritura, alta y baja cultura. El ensayo rompe con el convencionalismo y, por ejemplo, admite la primera persona, es decir, incluye la narración personal que está en el origen de la novela picaresca: «el ensayo es anticonvencional porque se enfrenta a un universo en movimiento» (Beltrán Almería, 2017: 244).

¹⁵⁷ Aullón de Haro hace esa distinción siguiendo la clasificación de Schiller en *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*) que es, de hecho, el texto de referencia de Beltrán Almería.

Ese es el origen del eclecticismo que Aullón de Haro encuentra en el ensayo: frente a sus predecesores, se caracteriza por «la integración de contrarios y la libertad kantiana» (2005: 18), y pierde su fusión utilitarista. Sin embargo, no se trata tanto de que se constituya como arte por el arte sino de que, como indica Beltrán Almería, el ensayo «se noveliza, pues se desembaraza de cualquier restricción característica del tratado y de otros géneros culturales» (Beltrán Almería, 2017: 244). Desde su punto de vista, la estética didáctica no se pierde, sino que continúa transformada en el simbolismo moderno.

En lo que coinciden ambos es en su función esencial en la modernidad como «asunto fundamental en lo referente a la creación del pensamiento moderno» (Aullón de Haro, 2005: 18), cuyo objetivo es «Conocer el mundo y conocerse a sí mismo» (Beltrán Almería, 2017: 243), pero, frente al tratado, el carácter cerrado del ensayo es relativo, de búsqueda (2017: 245).

Según Aullón de Haro, las tres grandes teorías del ensayo son la de Gyorgy Lukács, Max Bense y Theodor Adorno, en concreto esta última, que define como «momento culminante de la Poética moderna» (Aullón de Haro, 2005: 20). Como en el caso de la miniatura, el ensayo es cultivado por los pensadores alemanes de la Escuela de Fráncfort, de forma especialmente brillante por Benjamin y Adorno. La principal característica señalada por Aullón de Haro y Beltrán Almería –su libertad– es enunciada por Adorno (1974 [1958]), pero, además, de forma significativa, presenta el género como un dispositivo complejo análogo a la enciclopedia y al atlas, es decir, como *el lugar de pensamiento*.

El medio del ensayo son los conceptos –procedimiento que Mieke Bal incorpora a su análisis cultural– y su aspiración es la verdad. Sin embargo, los conceptos no pueden presuponerse: la escritura ensayística se funda en su crítica, generando, como un artesano, los mismos conceptos que lo posibilitan, y como un poeta se aleja del lenguaje común. Por ello, Adorno se pronuncia en contra de la separación positivista entre forma y contenido (Adorno, 1974 [1958]: 7), la misma a la que se oponen tanto Warburg como Beltrán Almería –esto es, el pensamiento de la complejidad–. Frente a la posible y aconsejable disociación entre lo expuesto y el procedimiento, el ensayo *es como pensamiento su misma forma*, no hay nada previo ni externo al mismo.

Podemos afirmar que, frente al pensamiento sistemático y totalizador, el ensayo es la enciclopedia local y parcial que conforma el pensador moderno. Por esa visión desde dentro de la misma, el ensayo posee la condición de lo irremediabilmente inacabado, cuyo inicio ha de ser *in media res*: «Weder sind seine Begriffe von einem Erstens her konstruiert noch runden sie sich zu einem Letzten. Seine Interpretationen sind nicht

philologisch erhärtet und besonnen, sondern Überinterpretationen»¹⁵⁸ (Adorno, 1974 [1958]: 6). Es decir, fuera de la enciclopedia local, la enciclopedia total es una entelequia.

Cuando Adorno subraya que el procedimiento del ensayo es el de la interpretación –«Nichts läßt sich herausinterpretieren, was nicht zugleich hineininterpretiert wäre»¹⁵⁹ (Adorno, 1974 [1958]: 6)– no hace una concesión a la semiótica peirciana, aunque se inscriba en sus límites: el ensayo crea sus propias condiciones de conocimiento, inherentes al texto y a los resultados de esa interpretación, lo que equivale a señalar que el explorador en el laberinto de la enciclopedia genera su propio itinerario según las posibilidades de abrirse camino y de orientarse.

La imagen que Adorno utiliza para caracterizar la reflexión en el ensayo es la del rizoma o enciclopedia, esto es, una la red de relaciones que, como todo sistema complejo, se mide no por los componentes sino por las relaciones entre ellos: «In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit von Gedanken ab»¹⁶⁰ (Adorno, 1974 [1958]: 16).

Si la forma del ensayo es su discurrir reflexivo –lo que Aullón de Haro llama libre discurso reflexivo–, esta se concreta entonces como un fractal de la propia mente –como el atlas en relación con la memoria–. De manera análoga a la relación de las ideas en la mente, la configuración del ensayo no se basa en la correspondencia con el mundo sino en su resultado como experiencia y en la *coherencia* sistémica entre estas: «Er ist nicht unlogisch; gehorcht selber logischen Kriterien insofern, als die Gesamtheit seiner Sätze sich stimmig zusammenfügen muß»¹⁶¹ (Adorno, 1974 [1958]: 26).

Ello no significa, sin embargo, que mente o ensayo se configuren aislados del mundo y caigan en cierto idealismo, ya que, al romper con el pensamiento teórico, también lo hace con todo tipo de solipsismo. Así, la coherencia de las ideas es resultado de la confrontación de estas con el mundo a través de la experiencia: «So wenig ein bloß Faktisches ohne den Begriff gedacht werden kann, weil es denken immer schon es

¹⁵⁸ «Sus conceptos ni se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no son filológicamente definitivas y concienzudas, sino por principio sobreinterpretaciones» (Adorno, 2003: 7).

¹⁵⁹ «La interpretación no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido» (Adorno, 2003: 7).

¹⁶⁰ «En esta aquellos no constituyen un continuo de operaciones, el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como los hilos de un tapiz. *La fecundidad de los pensamientos depende de la densidad de esa trama*» (Adorno, 2003: 16, la cursiva es mía, A. L. M.).

¹⁶¹ «No es ilógico; él mismo obedece a criterios lógicos en la medida en que el conjunto de sus proposiciones tiene que ajustarse consistentemente» (Adorno, 2003: 26).

begreifen heißt, so wenig ist noch der reinste Begriff zu denken ohne allen Bezug auf Faktizität»¹⁶² (Adorno, 1974 [1958]: 13).

El ensayo se compone de lo fragmentario. Frente al método cartesiano, no procede descomponiendo su objeto en partes ya que, como en todo sistema complejo, el todo no se reduce a sus partes ni viceversa. Así, el ensayo no comienza por lo más sencillo para llegar a lo más difícil, sino que aborda su asunto desde el inicio con toda su dificultad. Asimismo, no se basa en un acercamiento sistemático, que no permitiría llegar al objeto, puesto que este pensamiento surge, precisamente, de la misma fragmentariedad y discontinuidad del mundo. El ensayo no busca la totalidad, sino que esta palpita en el fragmento como la configuración diacrónica de todo régimen.

Esta atención al fragmento, a lo incompleto, es similar a la de la imagen dialéctica benjaminiana y su creación de constelaciones, pero también debe recordar al atlas de Warburg y la importancia del intervalo entre imágenes que encarna la discontinuidad del conocimiento. Como forma de enciclopedia, en la conciencia del ensayo también está lo desconocido, es decir, lo que hemos llamado la antienciclopedia, que se deriva de su condición inacabada e inacabable en el límite de su alcance, de su renuncia a crear algo nuevo y, especialmente, de su concesión al acto de dudar¹⁶³, tan alejado de la capacidad afirmativa del tratado. Es, además, su dimensión abiertamente subjetiva la que le permite afirmarse como parcial y aceptar los puntos ciegos a los que no es capaz de llegar¹⁶⁴. Esta subjetividad no se reduce a una primera persona –que, como indica Genette (1989: 298-299), está siempre presente–, sino a la perspectiva del sujeto, es decir, a la necesaria posibilidad de conocer el mundo a través de este y de que sea transformado por las

¹⁶² «Del mismo modo que algo meramente fáctico no puede pensarse sin concepto, pues pensarlo siempre significa ya concebirlo, así tampoco se puede pensar el más puro concepto sin ninguna referencia a la facticidad» (Adorno, 2003: 13).

¹⁶³ «Der Essayist winkt den eigenen, stolzen Hoffnungen, die manchmal dem Letzten nahe gekommen zu sein wähnen, ab – es sind ja nur Erklärungen der Gedichte anderer, die er bieten kann und bestenfalls die der eigenen Begriffe» (Adorno, 1974 [1958]: 12); «El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último: las que él puede ofrecer no son más que explicaciones de poemas de otros y, en el mejor de los casos, de explicaciones de sus propios conceptos» (Adorno, 2003: 13). La antienciclopedia: «Der Essay fordert das Ideal der clara et distincta perceptio und der zweifelsfreien Gewißheit sanft heraus» (Adorno, 1974 [1958]: 16); «El ensayo desafía amablemente al ideal de la *clara et distincta* perceptio y de la certeza libre de dudas» (Adorno, 2003: 16).

¹⁶⁴ «Der Essay jedoch hat es mit dem Blinden an seinen Gegenständen zu tun. Er möchte mit Begriffen aufsprengen, was in Begriffe nicht eingeht oder was durch die Widersprüche, in welche diese sich verwickeln, verrät, das Netz ihrer Objektivität sei bloß subjektive Veranstaltung» (Adorno, 1974 [1958]: 27); «Pero el ensayo se ocupa de lo que hay de ciego en sus objetos. Le gustaría descerrajar con conceptos lo que no entra en conceptos o que, por las contradicciones en que éstos se enredan, revela que la red de su objetividad es un dispositivo meramente subjetivo» (Adorno, 1974 [1958]: 26).

circunstancias, como ocurre en la novela picaresca. El ensayo, por tanto, construye su parcela de biblioteca *ad hoc*, que es resultado de su *Umwelt*.

Según Adorno, el ensayo es una forma crítica, especialmente de la ideología¹⁶⁵, lo que debe interpretarse en sentido marxista, pero no únicamente. Una vez analizada en este estudio la creación de sentido ideológico, podemos afirmar que es crítica de la ideología porque es consciente de su ser necesariamente parcial. No solo desde la aceptación de la mirada local sino desde la construcción del pensamiento desde ella es que se puede denunciar la ideología en términos semióticos de Eco.

Adorno es consciente de que en la base del pensamiento moderno está la ruptura entre ciencia y arte que, indica, ya no puede revertirse: «Mit der Vergegenständlichung der Welt im Verlauf fortschreitender Entmythologisierung haben Wissenschaft und Kunst sich geschieden»¹⁶⁶ (Adorno, 1974 [1958]: 8). Esta ruptura es la que de hecho opone ciencia y ficción, otro concepto clave en la modernidad. El ensayo viene a señalar la artificialidad de esa ruptura porque en las obras de ficción se hallan conocimientos necesarios que sin embargo no pueden ser expresados por las ciencias¹⁶⁷. La ficción, por tanto, no es excluyente de la verdad ensayística¹⁶⁸. Como explica Beltrán Almería, el ensayo se funda en la conciencia del cambio y la encarna en su forma. La libertad de elección de su objeto deriva también de la ruptura de las fronteras entre alta y baja cultura: todo es susceptible de tratamiento.

El ensayo con rapidez y de forma natural ha incorporado las fotografías más que géneros abiertamente ficcionales como la novela. Como en otros textos, la incorporación de imágenes ha podido ser entorpecida por condiciones editoriales (veremos el caso de

¹⁶⁵ «Er ist, was er von Beginn war, die kritische Form par excellence; und zwar, als immanente Kritik geistiger Gebilde, als Konfrontation dessen, was sie sind, mit ihrem Begriff, Ideologiekritik» (Adorno, 2003: 22); «Es lo que ha sido desde el principio, la forma crítica *par excellence*; y ciertamente, en cuanto crítica inmanente de las obras espirituales, en cuanto confrontación de lo que son con su concepto, crítica de la ideología» (Adorno, 1974 [1958]: 22).

¹⁶⁶ «Con la objetualización del mundo en el curso de la progresiva desmitologización, la ciencia y el arte se han escindido» (Adorno, 2003: 9).

¹⁶⁷ «Das Werk Marcel Prousts, dem es so wenig wie Bergson am wissenschaftlich-positivistischen Element mangelt, ist ein einziger Versuch, notwendige und zwingende Erkenntnisse über Menschen und soziale Zusammenhänge auszusprechen, die nicht ohne weiteres von der Wissenschaft eingeholt werden können, während doch ihr Anspruch auf Objektivität weder gemindert noch der vagen Plausibilität ausgeliefert würde» (Adorno, 1974 [1958]: 10); «La obra de Marcel Proust, que está tan poco falta como Bergson del elemento científico-positivista, es un intento único de expresar conocimientos necesarios e irrefutables sobre el hombre y las relaciones sociales que no pueden ser recogidos sin más por la ciencia, mientras que su pretensión de objetividad no sería ni disminuida ni abandonada a una vaga plausibilidad» (Adorno, 2003: 11).

¹⁶⁸ Esta es la definición de ensayo que está en la base de las películas ensayística (*essayfilms*) de Mieke Bal, como su serie sobre Don Quijote en que escenifica libremente partes de la obra de Cervantes (<https://www.miekebal.org/film>).

Wright Morris), pero no ha entrado en conflicto con la supuesta esencia no ficcional de la fotografía.

Subrayamos el análisis señalado en el primer capítulo que realiza Mitchell (1995) sobre la pertinencia del género *photo-essay*, basada en el punto de vista y la realidad referencial comunes y necesariamente parciales, es decir, en su conciencia de antienciclopedia. Sin embargo, nuestro acercamiento al ensayo en este apartado no se circunscribe a un período, sino que es a la vez genéricamente abarcador como sinónimo de *imagetext*, similar al acercamiento de Magilow (2012): comprendemos el ensayo fotográfico en tanto que un tipo de fototexto caracterizado por construirse como una enciclopedia intermedial.

Como el ensayo, la fotografía se halla en la intersección entre ciencia y arte: la imagen técnica nació como una tecnología que se puso paralelamente al servicio de la ciencia y también de la experimentación artística. Lo paradójico es que la fotografía, que debería servir para mostrar objetivamente el mundo, sirve a la verdad desde la subjetividad. El ensayo se escribe desde la primera persona que reflexiona e incorpora fotografías vinculadas a esa primera persona: imágenes captadas por ella, imágenes de esa voz u objetos suyos de reflexión. La imagen fotográfica es un detonador de la reflexión.

John Berger y Jean Mohr: A Fortunate Man (1967)

*A Fortunate Man. The Story of a Country Doctor*¹⁶⁹ (1967) es un fototexto que combina texto de John Berger y fotografías de Jean Mohr para crear una obra sobre una persona real, el doctor rural John Sassall. Dyer (2012) reconoce tanto su deuda como su distancia con *Let Us Now Praise Famous Men* de Evans y Agee, con la que comparte el ambiente rural y la reflexión sobre el mismo. La obra se autodefine como un ensayo, mientras que Gavin Francis lo llama «a ground-breaking exercise in *photo-documentary*, a *literary-photographic creation* of lasting beauty and personal study of a man who aspired to an impossible ideal» (Francis *apud* Berger & Mohr, 2016: 14, la cursiva es mía, A. L. M.); es decir, reconoce al mismo tiempo su carácter documental como texto que recrea la realidad —no ficticio— y su carácter artístico como texto y fotografías de aspiración estética. En su reflexión sobre la realidad el ensayo linda con ciertas formas documentales, como veremos, pero no es, tampoco en este caso, un texto literario ilustrado por fotografías documentales.

¹⁶⁹ Traducido al español como *Un hombre afortunado* por Pilar Vázquez y publicado en 2008 por Alfaguara.

Una de las estrategias discursivas afines a la literatura que utiliza el texto es la cita en estilo directo para reproducir palabras de Sassall que no forman parte de una narración, sino que son *pensamientos de pensamientos* insertos en el discurso reflexivo del texto¹⁷⁰, estrategia que se asemeja a las entrevistas realizadas a los protagonistas de las autobiografías o a los testigos y expertos en textos documentales.

De forma metarreflexiva, el texto se detiene sobre su propio estatuto no ficcional y sus consecuencias:

In a certain sense, fiction seems strangely simple now. In fiction one has only got to *decide* that a character is, on balance admirable. Of course there remains the problem of making him so: and the effect you achieve may be the opposite of what you intended. But still – outcomes can be decided. Whereas now I can decide nothing (Berger & Mohr, 2016: 159).

Berger, como narrador, no puede decidir sobre la personalidad ni los actos de Sassall –de lo que se deriva que tampoco las fotografías de Mohr pueden estar escenificadas–: solo le queda aproximarse a él en un acto nunca acabado porque Sassall, además, encarna de forma especialmente dramática la relación del hombre moderno con su identidad cambiante¹⁷¹. Esta apreciación está también en James Agee cuando indica que en una novela todo el significado depende del autor, mientras que en *Let Us Now Praise Famous Men* los individuos y los lugares apenas reciben significado de él: «his true meaning is much huger. It is that he *exists*, in actual being, as you do and as I do, and as no character of the imagination can possibly exist» (Agee & Evans, 1999 [1941]: 11).

Sobre los fotoensayos que analiza, Mitchell indica que encarnan una relación de resistencia entre los medios: «the dialectic of Exchange and resistance between photography and language, the things that make it possible (and sometimes impossible) to “read” the pictures, or to “see” the text illustrated in them» (Mitchell, 1995: 289). Mientras que el estudioso americano subraya que la relación es de resistencia –el intervalo del atlas–, en nuestro caso proponemos el concepto de *reconocimiento* como un concepto operativo

¹⁷⁰ «“The door opens,” he says, “and sometimes I feel I’m in the valley of death. It’s all right when once I’m working. I try to overcome this shyness because for the patient the first contact is extremely important. If he’s put off and doesn’t feel welcome, it may take a long time to win his confidence back and perhaps never. I try to give him a fully open greeting. All diffidence in my position is a fault. A form of negligence”» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 79).

¹⁷¹ «I am in the exactly opposite situation to the autobiographer because he is even freer than the novelist. He is his own subject and his own chronicler. Nothing, nobody, not even a created character can approach him. What he omits, what he distorts, what he invents – everything, at least by the logic of the genre, is legitimate» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 159). El narrador puede decidir enteramente sobre el objeto porque ambos se identifican, pero la alteridad de Sassall no es reductible.

–en el sentido de Adorno y de Bal– para definir la relación entre el texto y la fotografía que se da en los fototextos que buscan establecer una relación dialéctica entre los medios.

Desde el análisis cultural, Mieke Bal interpreta la obra de Coleman *Photographs* atendiendo a cómo difiere de «[t]he voice of classical, realist narrative» que ha dado lugar a «narratives that can be illustrated by images subjected to a role of abject subordination»; así, la superación de la lucha entre los medios es también la aspiración a la igualdad de las niñas que aparecen en las imágenes (Bal, 2002: 197). De esta forma caracterizaremos el concepto de reconocimiento: paradigma de la relación entre los personajes, es en realidad una poética de la intermedialidad en Berger y Mohr.

Esa conversación de palabra e imagen es parte del proceso de reconocimiento. Berger es consciente del uso que hace de la palabra reconocimiento y lo autoanaliza en una forma parcialmente homóloga al análisis que hace Mieke Bal de ciertos conceptos, pero sin llegar a constituirlo en herramienta de análisis. Ese va a ser el propósito de este estudio:

I am fully aware that I am here using the word Recognition to cover whole complicated techniques of psychotherapy, but essentially these techniques are precisely means for furthering the process of recognition. How does a doctor begin to make an unhappy man feel recognized? (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 77-78).

Gavin Francis cuenta que Berger y Mohr trabajaron por separado para crear sendos textos, visual y escrito, sobre Sassall. Sin embargo, el resultado en conjunto no fue el esperado; así lo escribe Berger:

«When we go together again, and compared what I'd written with the photographs Jean had chosen, we found we'd replicated one another's work entirely» he said. «They were tautologous – as if my text was a series of captions to his images. We had both tried to write the book on our own. That's not what we wanted at all, so we reworked it so that the words and pictures were like a conversation; building on, rather than mirroring, one another» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 11).

El libro contiene 74 fotografías de diferentes tamaños, con margen o a sangre, todas ellas en blanco y negro. Materialmente, la conversación de ambos medios se evidencia en cómo se resisten a interrumpirse: cada vez que al texto suceden fotografías, aquel finaliza con un punto, en numerosas ocasiones dejando mayores espacios en blanco. Cada medio

posee su espacio y respeta el del otro, de manera que la lectura se conforma linealmente por ambos. Solo en tres ocasiones se superponen imagen y texto.

La obra comienza con dos fotografías a sangre abarcando dos páginas cada una y solo un párrafo de texto impreso sobre las imágenes (Berger & Mohr, 2016:18-21), estrategia compositiva a la que se recurre de nuevo aún en la primera mitad de la obra (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 48-49). Se trata de sendos paisajes, señalando desde el inicio el papel del lugar en que se sitúa la acción y su carácter, no de escenarios pacíficos de la vida de las personas, sino proyecciones de sus luchas vitales. Hay pues una imagen del escenario idílico que ha perdido toda su inocencia y ha pasado a encarnar la tragedia de la identidad moderna a través de la figura de Sassall. Tras estas dos imágenes, las fotografías y el texto se separan y continúan con varias narraciones de momentos en que Sassall acude para atender a pacientes, empleando un estilo literario que las recrea como narraciones; estas relaciones, que permiten caracterizar a Sassall y a los habitantes, son el verdadero sustrato para la reflexión del texto.

El doctor, Sassall, es movido por un ideal, el del hombre universal (Beger & Mohr, 2016 [1967]: 80), que Berger rastrea desde la democracia griega, el Renacimiento, la Ilustración y las ideas de Goethe, Marx y Hegel. Su aspiración se basa en «the passion for knowledge» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 81) en un sentido faustiano de incansable curiosidad que lo lleva a estar en continua alerta por saber más.

En este sentido, Sassall parece encarnar la continuidad de la figura del *kalokagathós*, esto es, la figura del hombre de bien. La *kalokagathía* es un concepto de la estética arcaica griega en que se reúnen el ideal ético de bondad y el ideal estético de belleza en un pensamiento que no los escindía; su traducción más acertada parece ser la de «alma bella» (Beltrán Almería, 2017: 384-385). En el doctor se detecta ese hombre de bien, en concreto el sabio, como «la figura del amor al conocimiento y de la lucha contra el error» (Beltrán Almería, 2017: 388), que en la modernidad puede resultar trágica, como veremos más adelante.

Sassall trata a sus pacientes con fraternidad, como ellos mismos esperan ser tratados, lo que significa que son reconocidos por el doctor —«*The function of fraternity is recognition*» (Berger, 2016 [1967]: 71, la cursiva es mía, A. L. M.)—. Como las que suceden a este fragmento, una gran parte de las fotografías retrata a sus pacientes o a los habitantes en conversación con Sassall, con la cámara situada tras el doctor, de manera que se aprecian las expresiones hacia este. Como vimos, el reconocimiento se basa evolutivamente en la distinción de rasgos faciales y en la expresividad de estos para transmitir

emociones, lo que Mohr capta en las imágenes. Este reconocimiento como personas precede al reconocimiento médico¹⁷².

El reconocimiento debe ser tanto físico como psicológico. El primero se corresponde al diagnóstico médico, mientras que el psicológico es necesario porque el enfermo tiende a considerar su enfermedad como un fenómeno único, lo que se ve atenuado cuando el médico da un nombre a su dolencia, que permite al paciente objetivarla y, por tanto, luchar contra ella: «To have a complaint recognized, that is to say defined, limited and depersonalized, is to be made stronger» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 76).

Semióticamente, está creando un signo para la enfermedad que lleva su propia definición de la misma. Mientras no haya un signo que se corresponda con ese estado –un signo estandarizado y disponible para la comunicación de esa realidad, un signo compartido que pruebe que no es un fenómeno único– el paciente no podrá abstraerse de ese estado ni abstraerlo de sí. El proceso de reconocimiento entre médico y paciente es dialéctico (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 76): la correspondencia entre objeto e interpretamen se da al nivel de la terceridad, pero lleva implícita su eficacia en la segundidad, con la realidad física. Así, el reconocimiento que hace Sassall no puede ser arbitrario porque «[the patient] finally depends upon the efficacy of his treatment» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 76), testado con la retroalimentación de los pacientes.

Además de paliar la infelicidad del paciente, el diagnóstico resulta en un proceso cognoscitivo de la propia identidad –«such recognition may well include aspects of his carácter which he has not yet recognized himself» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 77)–. Puesto que se basa en la memoria compartida, posee una dimensión ética. Margalit (2003) propone el ejemplo de un coronel del ejército que no recuerda el nombre de un soldado perteneciente a su grupo, fallecido además, y se pregunta si está infringiendo algún precepto ético por ello. Siguiendo referencias bíblicas, el filósofo israelí considera el nombre propio un vehículo privilegiado para mantener el recuerdo del fallecido porque se lo suele vincular de forma esencial con la persona. Como parte de su actitud de cuidado, esperaríamos que el coronel conociera los nombres de sus soldados, de la forma en que lo hace Sassall con sus pacientes. Así, el ensayo de Berger y Mohr nos sirve para añadir al

¹⁷² En español, la palabra ‘reconocer’ posee una acepción sinónima de diagnosticar: ‘3. tr. Examinar a alguien para averiguar el estado de su salud o para diagnosticar una posible enfermedad. El médico lo reconoció esta mañana y no le encontró nada grave’ (DLE s. v. reconocer). En inglés, sin embargo, no se encuentra esa acepción.

triángulo de cuidado, memoria y ética (Margalit, 2003) un cuarto vértice, el del reconocimiento y, de forma significativa, el reconocimiento médico como forma de cuidado.

Sin embargo, en un proceso dramático de pérdida de identidad el doctor resulta enajenado para posibilitar el reconocimiento del paciente: «The patient must be given the chance to recognize, despite his aggravated self-consciousness, aspects of himself in the doctor, but *in such a way that the doctor seems to be Everyman*» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 78, la cursiva es mía [A. L. M.]). Se trata de un proceso de declaración de humanidad compartida previo a la curación, que permite formar parte de la red semiótica gracias a la comunicación basada en aquello que puede ser comunicable al otro, en aquello común y sabido, «which then persuades the patient that he and the doctor and other men are comparable because whatever he says of himself or his fears of his fantasies seems to be at least as familiar to the doctor as to him» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 78). A cambio, Sassall también es reconocido como un buen doctor, precisamente porque cumple con las expectativas de fraternidad de sus pacientes.

Por tanto, la relación es dialéctica puesto que ambos quedan afectados por su mutuo reconocimiento, que es creador. Sassall se cura al curar a los demás y se transforma para ser un ejemplo ante sus pacientes, de manera que puedan reconocerse y curarse: «he “becomes” the patient by offering him his own example back. He “improves” him by curing or at least alleviating his suffering» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 79).

Sin embargo, este reconocimiento es posible precisamente porque no hay igualdad. Los pacientes se sienten libres de dirigirse a Sassall de una forma más distendida de lo que dictan las convenciones sociales porque Sassall es poco habitual, incluso diferente de la tradicional figura del médico no convencional, ya que es capaz de sorprender a sus pacientes en lugar de ser sorprendido por ellos. Pero, según indica Berger, esto no implica que el doctor y sus pacientes estén en una relación de igualdad, sino que confirma «his position of privilege» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 99). La libertad para dirigirse a Sassall viene dada por su autoridad: «To your equals you cannot say anything» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 99). El trato de sus pacientes sustenta su autoridad social.

Sassall es definido como «the cleck of the forester’ records» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 99), es decir, el archivo o la memoria de quienes habitan en ese medio rural –«objective witness of their lives» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 111)–, gracias a su posición privilegiada en relación con los demás, lo que implica no solo una relación sino una responsabilidad ética en el escenario dramático y trágico de un idilio moderno resultado de la escisión económica entre campo y ciudad que se da en la década de 1960. Berger

describe a gran parte de la clase media y trabajadora inglesa como incapaces de expresarse a través del lenguaje puesto que, aunque no son analfabetos, carecen de un acervo cultural que sirva de herramienta para poner en palabras su propia interioridad.

Esta incapacidad –descrita con el adjetivo *inarticulate*– está en el origen de la necesidad de reconocimiento de los pacientes: «Any general culture acts as a mirror which enables the individual to recognize himself –or at least to recognize those parts of himself which are socially permissible» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 101). El acto de autorreconocimiento se ve frustrado por la carencia de palabras con que nombrar sus experiencias: precisan de un sistema semiótico que convierta los fenómenos subjetivos en intersubjetivos para que adquieran realidad y poder ser conocidos de vuelta no como experimentados, sino en calidad de reconocidos¹⁷³.

Kahneman demuestra que no hay un yo unitario, sino un yo que experimenta y un yo que recuerda, y que las percepciones de ambos no coinciden necesariamente: «Odd as it may seem, I am my remembering self, and the experiencing self, who does my living, is like a stranger to me» (Kahneman, 2015 [2011]: 507). Por tanto, la labor de reconocimiento de Sassall es imprescindible para dar contenido a sus vidas en tanto que codifica sus recuerdos, codifica su yo.

Fuera de la cultura e incapaces de objetivar su interioridad, estas personas prefieren hablar de acciones mecánicas y procesos técnicos: «It is then not the experience of the speakers which is discussed but the nature of an entirely exterior mechanism or event – a motor-car engine, a football match, a draining system or the working of some committee» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 101). Este es el caso de los pacientes de Sassall, de forma que debe aclimatar su forma de hablar con ellos a causa de esta situación. Esta diferencia cultural es la que hace que Sassall sea aceptado, pero no visto como un igual. Se trata de una diferencia de jerarquía y de privilegio, pero no de extranjería. Y concreta: «He is privileged because of the way he can think and can talk» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 103), que no se debe tanto a su formación médica sino a una forma de pensar inherente a él y presente en cada contexto, la del hombre sabio.

¹⁷³ Así, el reconocimiento es condición *sine qua non* para que se puede crear el conocimiento propio, como un músculo o un hueso que necesita oposición para fortalecerse, y aparece en una cita de Goethe sobre el autoconocimiento del hombre, para el que es necesario el mundo: «Each new object, truly recognized, opens up a new organ within ourselves» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 144). La cita proviene de: Goethe, Johann Wolfgang von (1995). *The Scientific Studies* (D. Miller, Ed. & Transl.). Princeton: Princeton University Press.

Las personas a su alrededor reconocen la diferencia de su forma de pensar que, frente a la suya, no depende del sentido común, que para Berger es, desde su perspectiva marxista, una ideología impuesta a aquellos que carecen de la instrucción cultural necesaria para lo que se conoce como «thinking out of the box», es decir, pensar más allá de las convenciones establecidas y de las respuestas dadas. Esta ideología es conservadora y estática frente a la curiosidad que lleva a la filosofía.

Sin embargo, de la misma manera que el pensamiento no puede ser seguro, tampoco el reconocimiento puede ser inequívoco, porque ambos se basan en la acción mnemónica a través de la imaginación¹⁷⁴, lo que lo convierte en una intuición. Sassall toma como punto de referencia sus intuiciones en su forma de pensar y admite entonces las limitaciones del conocimiento:

You never know *for certain* about anything. This sounds falsely modest and trite, but it's the honest truth. Most of the time you are right and you do appear to know, but every now and then the rules seem to get broken and then you realize how lucky you have been on the occasions when you think you have known and have been proved correct (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 105).

Berger ha traducido el estado del conocimiento en una sensación: a veces somos conscientes de que lo que creíamos saber es efectivamente correcto, pero en otras ocasiones lo que creíamos saber resulta incorrecto; esto, a su vez, tiene una cara oculta: la gran cantidad de acontecimientos que no sabemos que desconocemos. Se trata de una parcela de la antienciclopedia que tiene repercusiones reales: Kahneman (2015) muestra que las personas son propensas a tomar decisiones basadas en lo que conocen, pero ignorando lo que no conocen, sin ser conscientes de todo aquello que ni siquiera saben que desconocen. Para Taleb, sin embargo, lo que no sabemos es más importante que aquello que conocemos.

Cuando Adorno indica que, en última instancia, el tema propio de todo ensayo es la relación entre naturaleza y cultura (Adorno, 1974 [1958]: 22), se refiere de hecho a una de las grandes dualidades que hace conflictiva la identidad en la modernidad y que, de

¹⁷⁴ «What I am saying about Sassall and his patients is subject to the danger which accompanies any imaginative effort. At certain times my own subjectivity may distort. At no time can I prove what I am saying. I can only claim that after years of observation of the subject I believe that what I am saying, despite my clumsiness, reveals a significant part of the social reality of the small area in question, and a large part of the psychological reality of Sassall's life» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 112).

hecho, se encarna en la dualidad palabra e imagen. Si bien es fácil interpretar en tales términos cualquier texto de forma laxa, en este caso la dualidad cultura-naturaleza parece hallarse de forma explícita en el doctor y sus pacientes y, de forma implícita, en el lenguaje y la fotografía.

En la base del concepto de Berger de reconocimiento está la psicología y también el marxismo. El reconocimiento es utilizado por Berger para explicar la relación entre Sassall y sus pacientes, no solo desde el punto de vista médico, sino sobre todo cognoscitivo y social: ese reconocimiento es la posibilidad para los habitantes rurales de conocerse y de tener autoconciencia como individuos y como grupo frente al otro más poderoso representado por la ciudad. Así, la relación entre los habitantes responde al concepto sociológico de *Gemeinschaft*, traducido como ‘comunidad’, que sirve para determinar las relaciones sociales basadas en la reciprocidad y el afecto, que se disuelve con el desarrollo de las relaciones de *Gesellschaft* (‘sociedad’ o ‘asociación’), con el fortalecimiento del individualismo, según los empleó Francisco Ayala (Chicharro Chamorro, 2006: 52). En esa relación desigual Sassall también es reconocido, lo que le permiten aspirar a su ideal del hombre universal, el hombre de bien.

El filósofo marxista Louis Althusser también opera con el concepto de *reconocimiento* como una función de la ideología, a través de rituales cotidianos que permiten a los individuos ser «sujetos concretos, individuales, inconfundibles y (naturalmente) irremplazables» (Althusser, 1988: 51), como es el saludo. Así lo explica Althusser: «*toda ideología interpela a los individuos concretos como sujetos concretos, por el funcionamiento de la categoría de sujeto*» (Althusser, 1988: 52). En todo caso, distingue ese reconocimiento del sujeto del conocimiento, que califica de científico, de ese mismo mecanismo ideológico, y que habría de servir para romper con la ideología por carecer de sujeto. Por tanto, aunque concibe la posibilidad de un *fuera* de la ideología, en este trabajo no consideramos que pueda ser fotográfico: también la fotografía –o, más bien, *especialmente* la fotografía– encarna la función ideológica del reconocimiento del sujeto como tal, incluso si esa acción es equívoca, como ocurre en el uso de las fotografías que hacen autores como Sebald.

Además, como cultura y posibilidad de lenguaje, y de acuerdo con interpretaciones logocentristas, Sassall parece ser imprescindible para el pensamiento de los habitantes del campo: «To some extent he is the growing force (albeit very slow) of their self-consciousness» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 113). En el fototexto, también el texto escrito es imprescindible para mantener la memoria de las fotografías, pero su relación es dialéctica,

ya que no se relacionan ilustrándose sino generando un significado mayor en una conversación.

La distancia entre la ciudad y el campo se convierte en una metáfora de cómo se hace el conocimiento. En el campo las personas quedan en un nivel práctico, mientras que es en la ciudad donde se elabora la teoría y la abstracción necesaria para hacer ciencia. Para hacer eso desde el campo es necesario «to travel in order to gain experience» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 105). No es una cuestión, sin embargo, de distancia física, sino una sensación de lejanía como consecuencia de la marginación que ejerce el poder económico. Sassall pertenece al mundo rural pero su forma de pensar es teórica.

La memoria y el cuidado del otro no siempre van unidos, pero en ocasiones se condicionan: por un lado, no se puede dejar de recordar algo y seguir cuidándolo, y, por otro lado, en el sentido de cuidar o preocuparse (*to care*) está también la connotación de guardar luto por esa persona (Margalit, 2003: 30-31). Sin embargo, la relación ética conlleva un peso. Margalit se pregunta a propósito de una cirujana: «Do you want her to remember the names of all the patients who died on her operating table, despite her best efforts to save them?» (Margalit, 2003: 39). La memoria puede patologizarse en un caso como este, en el que el recuerdo de los fallecidos puede impedir la propia viabilidad de la vida. Así, en unas palabras escritas en 1999 e incluidas en ediciones posteriores, Berger cuenta que Sassall se suicidó, y lo hace incidiendo en que no había pensado —no sabía— que fuese a ocurrir, precisamente por la parcialidad de su punto de vista¹⁷⁵.

A Fortunate Man es un ensayo en tanto que enciclopedia parcial y consciente de sus limitaciones, pero también en su sentido didáctico implícito, aquel que encarna Sassall como figura del hombre bueno que aspira a la sabiduría pero que sucumbe al escenario idílico convertido en trágico. Su clara ideología marxista en la contraposición de cultura y naturaleza es en parte superada en la relación entre palabra e imagen que es trasunto de aquella. El reconocimiento que se da entre ambos medios hace explícito el intervalo insalvable entre ellos pero también su dialéctica en el fototexto. Por una parte, el relato de Berger es necesario para que las fotografías de Mohr continúen hablándonos de ese doctor Sassall; por otra parte, las imágenes constituyen el anclaje a la realidad de los hechos que nos cuenta. Ambos son testigos incapaces de poseer un punto de vista absoluto, solamente un itinerario de la enciclopedia.

¹⁷⁵ «When I wrote the preceding pages – and I’m thinking particularly of the las tones which speak of the impossibility of summing up Sassall’s life and work – I did not know that 15 years later he was going to shoot himself» (Berger & Mohr, 2016 [1967]: 71).

John Berger y Jean Mohr: A Seventh Man (1975)

En el capítulo anterior, indicábamos que una de las carpetas de August Sander estaba dedicada a los trabajadores extranjeros. Ese mismo intento de atlas van a llevar a cabo Berger y Mohr. En su fotoensayo *A Seventh Man*¹⁷⁶ vamos a ver, por un lado, algunas diferencias respecto a la anterior obra y, por otro lado, ciertos temas y tendencias que se retomarán de forma más sistemática y teórica en el siguiente libro conjunto. Su subtítulo es «A book of images and words about the experience of Migrant Workers in Europe»: de nuevo, nos hallamos ante un trabajo ensayístico con fotografías documentales. Las imágenes pertenecen mayoritariamente a Jean Mohr, pero algunas son creaciones de su colaborador Sven Blomberg, u otro tipo de representación, como un mapa, la reproducción de un cuadro pictórico o un dibujo esquemático para tratar el paso del tiempo psicológica y biográficamente. Esta amplitud del origen de las imágenes también se da en los textos, de manera que Berger incluye, junto con su voz, la de Karl Marx, Raymond Williams, Henry Ford, emigrantes anónimos, etcétera. Hay pues una conciencia de que mirada y voz de los autores no son suficientes para componer una experiencia, término que ambos vincularán definitivamente a la fotografía en su siguiente obra.

La experiencia expuesta es la de los hombres que durante las décadas de 1960 y 1970 dejaban sus países del sur de Europa –Turquía, Grecia, Portugal, España, entre otros– y emigraban hacia los del norte del continente –Alemania, Francia, Suiza, además de a otros países– para trabajar en la industria capitalista que precisaba de abundante mano de obra para trabajos que los ciudadanos no querían realizar por su dureza y bajo salario. En los textos, Berger hace un análisis histórico, social, económico y filosófico del fenómeno, de manera que se acerca al drama del inmigrante como ejemplo extremo del drama del proletario, es decir, como víctima del sistema capitalista.

A pesar de pretender conformar una experiencia, no hay ningún intento de recrear o reproducir una única historia vital. La voz del ensayo es múltiple: hay tres poemas con los que se abre cada una de las tres partes del libro; hay una voz que analiza y reflexiona sobre datos factuales –económicos, históricos, etc.–; hay citas de autores que en ocasiones se introducen sin la referencia al autor en la misma página, y que poseen una naturaleza escrita –por ejemplo las de Marx– u oral –como las declaraciones en estilo directo de Ford–; hay un narrador heterodiegético que cuenta escenas de los emigrantes y

¹⁷⁶ Traducido al español como *Un séptimo hombre* por Eugenio Viejo y editado por Capitán Swing, Surplus Ediciones y Huerga & Fierro Editores, entre otros.

reproduce sus pensamientos usando una focalización interna. En este último caso, no caracterizan a un solo personaje, sino que a veces habla de él («he») y a veces habla de ellos («they»), es decir, se oscila entre un personaje individual —no individualizado— a un personaje colectivo.

Como el texto, las fotografías no muestran a un solo inmigrante, y de hecho abundan los retratos de muchos hombres. En ellas se ven escenas y paisajes rurales y urbanos, campesinos en el campo y ciudadanos en la urbe, y, especialmente, todo tipo de inmigrantes en diversas situaciones: trabajando en la cadena de producción, comiendo, en sus habitaciones, en el control médico, etcétera. En este sentido, texto e imágenes contribuyen a crear una subjetividad múltiple, en metamorfosis a nivel narrativo, pero también global, para crear la conciencia de que, como la economía, la explotación es compartida por todos los países subdesarrollados. También en futuros fotolibros veremos que la nacionalidad deja de ser relevante ante problemas globales.

Ese personaje (individual y colectivo al mismo tiempo) es siempre anónimo, pero sumamente importante para encarnar la dinámica de las estéticas que confluyen en la obra. Como en el caso de *Kriegsfibel* de Brecht, la obra es una respuesta a los acontecimientos de la actualidad, que son estetizados frente a la versión oficial de la historia, desarticulada por la voz del ensayo. Así, se critican los aparatos ideológicos del estado: la prensa, la publicidad o la escuela, que perpetúan la versión que conviene al sistema económico sobre los hechos pasados¹⁷⁷.

Los acontecimientos de la actualidad abordados son la dramática escisión entre campo y ciudad producida de hecho por el sistema económico capitalista y los intereses neocolonialistas de los gobiernos de los países desarrollados, que han acabado con la economía agraria de subsistencia, por lo que esa pobreza no es natural. De esta forma, el capitalismo mantiene a la población mundial pobre, pero hace de esa condición un estado culpable (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 30).

Como en *Kriegsfibel*, se indica la información indicial de las fotografías —en la misma página o al final del libro— pero sin pretender acabar con la ambigüedad de las imágenes, como ocurriría en un texto documental, y poniéndolas en diálogo entre sí —por

¹⁷⁷ «Every child in developed Europe who goes to school learns something, however mystified and prejudiced the school books may be, of the previous history of capitalism: the slave trade, the Poor Laws, child labour, factory conditions, the Armageddon of 1914-18. Faced with this record, the capitalist system claims that it has evolved and that the inhumanities of the past can never be repeated. This claim is implicit in all public communications: we live — so we are taught — in a democratic system which respects human rights. The excesses of the past were incidental to the true nature of the system» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 100).

ejemplo, en la página donde aparecen dos fotografías en planos picados de un camino de tierra rural y de una carretera moderna elevada de asfalto con múltiples carriles (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 14)–. Hay una aspiración semántica múltiple en el despliegue de las imágenes: un reconocimiento del evento real que está en el origen de las fotografías como *interfuit* –para ello se relacionan con las leyendas y con el texto descriptivo y analítico–; un reconocimiento con el texto poético e imaginativo; y, a través de la metafórica y de lo que llamará las apariencias, un reconocimiento entre las imágenes del libro y con otras no contenidas en él. Es decir, las fotografías condensan y expanden su significado indicial y simbólico.

En la obra confluye una doble estética, didáctica y simbólico-hermética a partir del uso de diferentes símbolos. El poema que da comienzo al libro es «El séptimo hombre» de Attila József (1905-1937) –poeta húngaro de origen campesino muy pobre que se afilió al partido comunista– en el que se despliega un mundo maravilloso, que sirve a los autores para presentar quién es el séptimo hombre en la actualidad: uno de cada siete trabajadores manuales en Alemania es inmigrante (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 16).

La obra se divide en tres partes: mientras que la primera y la última (partida [«Departure»] y retorno [«Return»]) responden al gran símbolo moderno del viaje, la segunda (trabajo [«Work»]) es la que aborda la actualidad –en todo caso, estas estéticas aparecen indiferenciadas en cada parte–. La obra comienza como una narración motivada por el viaje como aventura y prueba del personaje inmigrante, quien se reconoce, al final de la obra, como un viajero más, en este caso para ahorrar dinero según el mandato capitalista: «To make present sacrifices for the sake of the future is an essentially human act: a constituent of the human condition. All stories from all times offer examples. And, in this, his story is as old as the first traveller's» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 191). Sin embargo, frente a otros viajeros, el trabajador inmigrante se diferencia en que su sacrificio presente por el futuro es negado, es decir, es infructífero (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 192). La emigración es una respuesta a la inmovilidad social impuesta por el capitalismo, que mantiene a los países en un estado de subdesarrollo.

En el siglo XX, no hay aventurero sino turista, y frente a este, el inmigrante es el que ahora se mueve por necesidad y resulta deshumanizado en su viaje¹⁷⁸. El inmigrante anónimo es despedido por su madre, que recuerda cómo nació, uniéndose simbólicamente

¹⁷⁸ Aunque la relación entre literatura de viajes, turismo e inmigración está también profundamente vinculada a la fotografía, escapa al alcance de este trabajo. Remitimos para su profundización a Gnisci (1999).

la llegada y la despedida (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 37). Sin embargo, aunque parte de un lugar regido por la tradición, a diferencia del héroe de la aventura tradicional carece de atributos extraordinarios, y se marca así su condición de héroe moderno de la actualidad:

In the same room upstairs where she, her husband and her daughter still sleep. There were two women neighbour attending her, no doctor. The baby was a boy and his name had already been chosen. They gave him to her, and when she put him to her breast, he stopped crying. Now it is the moment of his departure. The two moments come together (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 37).

Asimismo, el inmigrante anónimo no puede ser un héroe puesto que, ante todo, carece de nombre hasta el final de la obra: «To be homeless is to be nameless. He. The existence of a migrant worker» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 233). Ni siquiera la proliferación de fotografías en la obra lo libra del anonimato, lo que reafirma la importancia de la ética del recuerdo como base de la memoria compartida para mantener activas imágenes que, sin la iniciativa de recordar esa información, no pueden decirnos quién fue la persona que fue captada por la fotografía. Lo que significa no es el motivo indicial, sino el reconocimiento del mismo.

La obra es una reflexión sobre el drama identitario de esos campesinos que van a un país extranjero para convertirse en proletarios explotados. Como afirma Marfè, «La migrazione scava una profonda lacerazione identitaria» (Marfè, 2021: 111), laceración que se debe, entre otras razones, a la pérdida, durante el período de extranjería y trabajo, de su condición de persona hasta el momento. El inmigrante solo puede permanecer de forma temporal en el país, tiempo en que *únicamente* es trabajador inmigrante: «This is the significance of temporary migration. To re-become a man (husband, father, citizen, patriot) a migrant has to return home» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 64).

El lugar de trabajo dota de identidad como trabajador al inmigrante, desposeído de sus necesidades humanas: «Several aspects of the self are denied by the migrant's situation. He has no natural existence as a sexual being and no legitimate existence as a political being. He is there on sufferance for so long as he works in a tunnel» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 167). En la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, a partir del artículo 6 comienza a darse cierta ambivalencia entre el hombre y el ciudadano —¿los derechos pertenecen al hombre o al hombre-ciudadano?—. Con este libro se muestra

el cambio que el capitalismo ha generado como única nación capaz de reconocer derechos: ahora la identidad la otorga la pertenencia a ese sistema económico.

Como resultado, los países subdesarrollados pierden la mejor mano de obra, que no adquiere conocimientos ni habilidades que pueda emplear a su vuelta porque no hay industria y, mientras, las tierras dejan de ser trabajadas. En el país desarrollado, el protagonista colectivo es, irónicamente, inmortal: los inmigrantes no mueren porque son continuamente reemplazados por otros –no hay enfermos, no hay ancianos, y sobre todo no hay costes por ellos–.

El libro expone el drama del proletario, pero también del campesino que se ve forzado a emigrar por las condiciones de pobreza; en ese sentido, encarna la pérdida de toda la inocencia del idilio o, más exactamente, la irónica exposición de esa inocencia, en tanto que el campo, sin saberlo, está subyugado a la economía capitalista, que ha renovado su imagen idealizada con publicidad para hacer turismo. Frente a los anuncios, las fotografías retratan la actualidad del campo y su pobreza, rompiendo con la imagen idealizada de la naturaleza que se tiene desde la ciudad: la tierra hay que trabajarla para que dé frutos y no siempre se obtiene resultado.

Como libro que aborda la actualidad, adopta la forma de una narración de costumbres, pero con la diferencia clave de que el vagabundeo no se hace por el país propio, sino por un mundo desconocido que solo se concebía de forma idealizada: la gran metrópolis del mundo desarrollado, lo que hace que el personaje no sea capaz de desplegar ninguna crítica a lo que le rodea. Esa tarea queda en manos de la voz ensayística, que sí posee una conciencia histórica y es capaz de entender los acontecimientos para ofrecer un mensaje abiertamente didáctico.

La ciudad es un escenario infernal para el inmigrante porque en ella es deshumanizado y humillado, y se le niega toda posibilidad de convertirse en uno de sus ciudadanos. En la obra de Berger y Mohr la ciudad impide la vida moral del inmigrante al privarlo de su condición humana, por ejemplo, en el aspecto sexual, pero su simbolismo hermético no es tan acusado como en Brecht. La ciudad hace sufrir, personificada y mitificada como una entidad que continuamente escapa al alcance del inmigrante, y que lo tiene atrapado por sus promesas –es una mercancía capitalista más–. Esa idealización hace que la ciudad se mantenga a la vez en el nivel real de la urbe donde trabaja y en el nivel de la imaginación, de forma que el choque con la realidad no agote el deseo por la sublimación de la

vida metropolitana¹⁷⁹: «Every day he hears about the metropolis. The name of the city changes. It is all cities, overlaying one another and becoming a city that exists nowhere but which continually transmits promises» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 27). Como la del inmigrante, la identidad de la ciudad es colectiva, es una y todas las urbes al mismo tiempo –similar a la ciudad bombardeada en Brecht–.

Los signos de riqueza de la ciudad rodean a los inmigrantes, pero resultan inalcanzables, de forma que sus expectativas chocan con la realidad. Antes de llegar, creen que hay oro por las calles –como en un país maravilloso–, pero una respuesta se repite: «The gold fell from very high in the sky, and so when it hit the earth, it went down very very deep» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 82).

Por encima de la ciudad, el verdadero mal lo encarna el capitalismo, aunque el inmigrante no llegue a ser consciente de ello. El capitalismo ha destruido la autosuficiencia rural precapitalista, ha instaurado un sistema feudal, expolia las materias primas y la riqueza local, y abre industrias bajo monopolios (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 42). Como consecuencia, ha aumentado la distancia entre ricos y pobres, siendo los primeros los que se hallan en la ciudad, y por ello la urbe es un reducto de su mal. El inmigrante, por tanto, desconoce cuál es el verdadero enemigo por su ignorancia histórica –«The migrant's intentionality is permeated by historical necessities of which neither he nor anybody he meets is aware» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 47)–, de manera que el fotolibro viene a exponerlo, como imagen dialéctica para analizar de nuevo los acontecimientos históricos y para que la gente despierte.

Esta reinterpretación dialéctica enraíza al inmigrante, como víctima del capitalismo, en el drama de las víctimas de la guerra. El segundo fotoepigrama de *Kriegsfibel* muestra a trabajadores empleados en la industria bélica sin ser conscientes de para qué va a servir el fruto de su trabajo, como los proletarios más adelante. La economía capitalista despliega tácticas neocolonialistas, pero vive de los avances científicos de una industria diseñada para crear armas y para matar. En consecuencia, los inmigrantes parecen víctimas de campos de trabajo o de campos de concentración.

Así ocurre con los inmigrantes turcos que en Estambul deben pasar un examen médico antes de poder entrar en Alemania. Se muestra y describe como un proceso humillante para ellos: deben permanecer en ropa interior, en silencio sin comprender el idioma,

¹⁷⁹ Esta es la razón por la que la publicidad, incluso siendo exagerada o directamente engañosa, también resulta efectiva una vez que el producto no cumple con las expectativas del anuncio pero el deseo sigue en el consumidor.

mientras se los mide, se los pesa, realizan ciertos movimientos, y se les examinan los genitales, todo ello, de forma significativa, con un número pintado sobre la piel:

It is unprecedented. And yet it is already normal. The humiliating demand to be naked before strangers. The incomprehensible language spoken by the officials in command. The meaning of the tests. The numerals written on their bodies with felt pens. The rigid geometry of the room. The women in overalls like men¹⁸⁰. The smell of an unknown liquid medicine. The silence of so many like himself. The in-turned look of the majority which yet is not a look of calm or prayer. If it has become normal, it is because the momentous is happening without exception to them all (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 54).

Aplicando el lenguaje de las apariencias que Berger explicará en su siguiente obra conjunta, esta escena recuerda el trato dado por los nazis a los prisioneros de los campos de concentración, tanto en su composición visual como en la atmósfera global que comparten de desigualdad y poder. Se trata de una imagen –no tanto visual sino conceptual– que permanece en la memoria cultural compartida –salvada por razones éticas siguiendo a Margalit (2003)–, que se activa cuando se ve a hombres desnudos con números pintados y siendo examinados para trabajar en los países capitalistas y, en consecuencia, es salvada para la nueva época de posguerra y reinterpretada. La dimensión visual de la imagen y su descripción revela una similitud simbólica: irónicamente, el capitalismo ha cumplido el lema de varios campos de concentración, «Arbeit macht frei», el trabajo lleva a la libertad.

Uno de cada cinco aspirantes no pasa el test, por ejemplo, por no ser lo suficientemente alto. Después, son sometidos a otras pruebas para determinar en qué trabajos pueden ser más apropiados. La importancia práctica de pasar el examen resulta evidente, pero es reforzada por su valor simbólico: el inmigrante ha nacido de nuevo –«He passed and was born» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 62)– porque ha pasado la prueba y ahora es elegido para viajar a la metrópolis. Se trata, en parte, de la metamorfosis atenuada –o interior– que sufre el personaje de la actualidad.

¹⁸⁰ No debe escapar, por supuesto, que probablemente parte de la humillación para los inmigrantes derive de ser examinados por mujeres que actúan y trabajan (al menos en apariencia) como los hombres de la metrópolis. Parte de la desmitificación del campo es la aceptación de su condición de defensor de la tradición, con las consiguientes desigualdades que puede generar, y que en la metrópolis son sustituidas por otras, como indicaremos. Por otra parte, es evidente la falta de atención en el libro a la experiencia de la emigrante, que aparece en escasas fotografías y cuya subjetividad no se plasma en la experiencia que el libro desarrolla, reduciendo a la mujer al rol de madre, esposa o prometida, fantasía sexual, o ciudadana de la metrópolis, de estatus superior, inalcanzable y que desprecia al inmigrante por depravado.

Los inmigrantes son propensos a desarrollar enfermedades derivadas del trabajo que ejercen y de las condiciones en que lo hacen. Por ejemplo, aquellos que pasan al menos ocho horas diarias bajo tierra en la creación del túnel bajo la ciudad de Ginebra suelen enfermar de silicosis, dolencia crónica producida por la penetración y acumulación del polvo sílice en los pulmones (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 166). Como la guerra, el capitalismo enferma y destruye a sus trabajadores¹⁸¹.

El inmigrante se enfrenta a numerosas pruebas: encontrar un alojamiento, hacer la compra, realizar su trabajo, cambiar de empleo, etc.; una de ellas es el sufrimiento de alucinaciones en su puesto en un matadero, que finalmente logra superar. Lejos del ritmo de muerte que conocía en su lugar de origen, la enorme cantidad de ganado sacrificado le hace imaginar que las máquinas multiplican a los animales y que los vuelven a pegar para matarlos cada día de nuevo¹⁸².

La ciudad se caracteriza por su profunda desigualdad social, que incluso llega a encarnarse en la forma de castas. La sociedad de castas aparece en el Neolítico cuando, con la revolución agrícola, aumenta el nivel de trabajo y su división, creándose una jerarquía social, en cuyo escalafón más bajo están los esclavos (Beltrán Almería, 2017: 42-43). Probando que la historia es en efecto anacrónica, la ciudad rescata esa desigualdad extrema padecida por los nuevos esclavos, los proletarios inmigrantes.

Desde la sociocrítica, Edmond Cros señala la coexistencia de varios modos de producción relativos a diversos tiempos históricos en una formación social dada, lo que constituye una sincronía de los disincrónico —«synchronie du dys-synchronique»—, tomando las palabras de Marc Bloch, en que la hegemonía es regida por el presente (Cros, 2006: 70). Todo ello refuerza el concepto de régimen explicado en el capítulo anterior (Spier, 2022), y su adopción por parte de Beltrán Almería, quien escribe que en la sociedad masái una de las formas en que se garantiza la desigualdad de las castas es en el reparto de las distintas partes de los animales que se cazan (Beltrán Almería, 2021a), escena que

¹⁸¹ Para una profundización en la relación entre guerra, capitalismo y enfermedad en la modernidad, concretamente en la obra de Roberto Arlt, cfr. Laguna Martínez (2020).

¹⁸² «His two delusions (if it is required that they should be called that) began to reinforce one another. The machines were multiplying the carcasses. The meat would never be eaten. The heads he was washing were the same ones as he washed yesterday.

During the night they re-joined the necks from which they had been severed and re-grew their skin. The hoofs grew again on the cannons of the legs. The sides came together and the hides were unripped and whole again. He knew this because he recognized each morning the same eyes in the scalped heads. Meanwhile along the streets and between the buildings an invisible herd grazed each night. He never visited the hunger pens again» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 140).

significativamente se repite en el fotolibro: el matadero es el lugar donde se sacrifica el ganado para la industria alimentaria y donde el cuerpo de cada vaca representa la división social:

An electric blade sawed the breast bone. From the open chest the red and green offal is taken, inspected, dispatched. The social division of the carcass begins. The meat that will be eaten by, among others, migrant workers, in barracks and lodging rooms, is separated here from meat to be eaten in restaurants and houses by the rich and salaried.

The different parts go to different butchers in different districts. There are streets of fillet steak and roast beef, and streets of the skirt and intestines. This social distribution of the viscera and parts is as efficient as the saw which, operated from a platform coming down on to the carcass, now splits it into two sides. Quickly it ascends, the saw-operator, like StPeter returning into the sky.

For the well-fed who work with their brains: the best muscles of the animal from the backbone to the rump. For the unskilled manual workers: head trimmings, heart, stomach, lungs, spleen, udder, shins and tail (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 138).

Desde la perspectiva del fotolibro, la situación es comparable dado que los inmigrantes nunca tendrán la oportunidad de convertirse en los trabajadores que usan su mente para adquirir sus piezas de carne. Están condenados a la esclavitud porque, además, sus compañeros proletarios han decidido perpetuar esa desigualdad supuestamente natural, según la cual ellos son superiores a los extranjeros. Así, el escenario que se nos muestra es un reducto premoderno porque el principio de igualdad no es perseguido sino atenuado: «The principle of equality is the revolutionary principle, not only because it challenges hierarchies, but because it asserts that all men are equally whole» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 145).

A lo largo de los primeros cinco años, los inmigrantes deben volver, dependiendo del lugar de trabajo, después de nueve meses o un mes al año. Los hombres que retornan son vistos como héroes por otras personas que piensan en ir y volver con aún más riqueza (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 33). Por todo lo que ha vivido y sabe, se siente superior, y su vuelta va acompañada en algunos casos de los objetos mágicos según el capitalismo, como un coche o información, pero principalmente del dinero para construir su casa o comprar tierras.

Sin embargo, como personaje moderno, el inmigrante presenta una escisión conflictiva entre su identidad exterior y su identidad interior. Se da cuenta de lo mucho que

ha cambiado interiormente frente a la inmutabilidad de su hogar: «He has changed faster than his country. The economic conditions which formed his decision to leave have not improved; they may have deteriorated» (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 217). Pero, además, lo que ha aprendido no puede aplicarse en su hogar, allí no puede ser proletario. En todo caso, siempre hay una vuelta definitiva, no pueden quedarse en el país, y por ello su identidad debe estar escindida todo ese tiempo, incapaz de integrarse en un lugar que le es hostil o de ser como antes de su partida.

Las fotografías no solo muestran la actualidad, sino que son parte de las acciones que se dan en ella. Tienen un papel material como prueba de que el inmigrante ha llegado con seguridad al país: en Portugal, para avisar a su familia de que habían llegado seguros y no habían sido engañados por sus guías, estos enviaban la mitad de una fotografía a los allegados y finalmente podían pagar (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 49). Por otra parte, las fotografías sirven para sustituir al ausente; así, cuando el inmigrante regresa, las imágenes resultan redundantes (Berger & Mohr, 2010 [1975]: 219).

Nuestro análisis ha expuesto las estrategias narrativas desplegadas por los autores para estetizar la actualidad y denunciarla, entre otras razones porque estas atenúan la conciencia de antienciclopedia del género del ensayo. Si bien el inmigrante es ignorante de las causas que lo han llevado a su situación, la voz del ensayo no duda en sus afirmaciones ni deja espacio para considerar la posible parcialidad ideológica de la obra.

Consideramos que la pregunta pertinente sobre este fotolibro no es por qué utilizar fotografías para esta temática, sino *por qué no*. ¿Es posible que fuese más difícil escapar al uso de imágenes que adoptarlas? Berger y Mohr tratan un tema de actualidad que está presente ya en la fotografía documental y que pueden seguir documentando ellos mismos para reforzar su estética didáctica sin dejar a un lado todo tipo de simbolismo, igual que había hecho Brecht. Además, su uso del principio del *collage* tanto para las fotografías como para los textos rompe las jerarquías y la desigualdad que denuncian en la obra, mezclando declaraciones de Henry Ford y de campesinos, imágenes del campo y de la ciudad. Como indicaba Banash (2013), el *collage* sirve para responder conscientemente al capitalismo utilizando irónicamente sus mismas prácticas.

Si nuestra lectura de *A Fortunate Man* ha versado sobre las posibilidades del diálogo entre los dos medios en el ensayo, en *Another Way of Telling*¹⁸³ la intención de los autores es tratar las posibilidades narrativas de la fotografía. Definen la obra entonces como un libro de fotografía sobre los campesinos de la montaña, pero también como un libro sobre fotografía –*metafotográfico*– para mostrar «the natural ambiguity of the photographic image» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 7). Esta vez, el ensayo se distancia en mayor medida del trabajo documental y se declara una obra de imaginación. Además, Berger pierde el monopolio de la palabra, incluyendo texto de Mohr en la primera sección, «Beyond my camera», que firma el fotógrafo, en la que se suceden fotografías y breves secciones de texto. Este cambio es significativo: el fotógrafo adquiere mayor protagonismo en la obra porque reflexiona sobre su acción fotográfica de una manera en que no podía hacerlo solo con imágenes.

Así, el acto de fotografiar es observado desde varios puntos de vista: el momento en que el pastor le reprocha fotografiar el ganado sin pagar, la luz que no es propicia para captar imágenes, la niña ciega que no podrá ver sus propias fotografías, etcétera. De una forma que adquirirá sentido más adelante, todos esos momentos captados a través de la cámara mecánica van vinculados a su experiencia, que permite ampliar semánticamente el universo de la imagen, y están limitados por su punto de vista parcial.

Vemos a Marcel, un granjero poseedor de cincuenta vacas, cuya relación con la fotografía sirve para ilustrar lo que Bourdieu llamaba *realismo ingenuo* cuando juzga cuál es el objeto idóneo de una fotografía: no una vaca sino un torso humano, no el detalle sino todo el conjunto, y juzga las fotografías por su vinculación con el objeto: «“That’s very good! It’s all there.” He picked out the pictures he liked best. They were those which showed what gave pleasure to him in his life. His large herd. His grandson. His dog» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 26). De nuevo, puede haber una crítica marxista a la falta de percepción estética del campesinado, pero también puede interpretarse como la concesión a un hecho evidente: juzgamos las fotografías por su vinculación con nuestra vida.

Por otra parte, muestra la percepción de la fotografía como una forma de perdurar en el tiempo o un recuerdo que legar: así considera Marcel su retrato, la manera en que sus descendientes sabrán cómo es, un reducto de inmortalidad a través de su imagen para

¹⁸³ Traducido al español como *Otra manera de contar*, y publicado por Mestizo (1998) y Gustavo Gili (2007).

vivir en las conciencias de los que lo sucedan, pero no puedan conocerlo; y la razón por la que la esposa del leñador le pide que le tome una imagen¹⁸⁴. La fotografía se convierte, como el nombre propio sobre el que reflexiona Margalit (2003), en un signo que de forma esencial se vincula con la persona.

Como parte del ensayo, el retrato de Marcel sirve a Mohr para introducir su autorretrato fotográfico y literario, y reflexionar sobre la relación conflictiva con su imagen —a Mohr le disgustan sus rasgos faciales— como parte de la crisis moderna de identidad basada en la mutabilidad del ser. En el autorretrato confluyen, entonces, la fotografía —el dominio del libro— y uno de sus autores —la subjetividad del género—, coincidencia que es uno de los atractivos del ensayo fotográfico.

La reflexión sobre la fotografía versa sobre la falta de control del fotógrafo, una vez que toma la imagen, sobre qué tipo de interpretación suscitará, es decir, qué interpretantes generará en la mente y acciones de los espectadores, que no necesitan conocer las circunstancias de la toma para lanzarse a leerla. Para mostrarlo, realiza un experimento en que un grupo de personas interpreta varias imágenes de las que Mohr dice, al final, cuál fue el contexto real de su toma. Se trata de fotografías documentales que no han sido escenificadas. Como sería de esperar, las opiniones de los espectadores difieren mayoritariamente entre sí y siempre con la explicación de Mohr.

Por una parte, se confirma nuestra crítica de la reducción que hace Sonesson del signo peirceano: objeto e interpretante son distintos porque, de lo contrario, las interpretaciones de los espectadores de las fotografías coincidirían con las que cuenta Mohr. Se podría alegar que, de ampliarse el plano de la imagen y conocerse las circunstancias originarias, objeto e interpretante sí serían el mismo, pero esa es una situación excepcional, no la manera en que los signos fluctúan en la semiosis infinita. Además, hay elementos que no aparecen en el plano de la imagen o que no pueden ser fotografiados, por lo que no podrían ser deducidos.

Frente a ese contexto original, la fotografía genera su propio significado simbólico, iconográfico, porque el espectador está biológicamente predispuesto a interpretar, buscar señales y simbolizar como procedimiento habitual de la mente. Por ejemplo, en la imagen del joven tras un árbol que quiere fotografiar la manifestación —que no se ve—, el árbol en flor y la juventud del hombre suscitan interpretantes derivados de sus significados connotativos como alegoría de la primavera o de la esperanza.

¹⁸⁴ «Would you take a photo of my husband? I don't have one, and if he's killed in the forest I won't have a picture to remember him by» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 59).

Contrasta, por ejemplo, la inclinación del clérigo por las interpretaciones alegóricas y la tendencia de la escolar a derivar su lectura de lo que resulta más visible en la fotografía¹⁸⁵. Aunque algunas interpretaciones se pueden considerar en relación con lo que hacen las personas, implicaría caer en la misma lectura simplista de la que estamos hablando con respecto a las fotografías: de los que juzgan solo sabemos la ocupación. Pero, de forma significativa, tienden a relacionar lo que ven con sus vivencias o condiciones vitales¹⁸⁶.

Mohr se pone en el lugar de los espectadores de las fotos cuando nos cuenta que no sabía por qué los niños perseguían el tren y, precisamente por ello, se convirtieron en su obsesión. Consigue fotografiarlos, pero nadie le explica la razón: es así como las imágenes permanecen en parte ininteligibles, en la antibiblioteca. Pero hay otras formas de que queden en la antibiblioteca de la memoria compartida. Por un lado, Mohr cuenta que las fotografías que tomó de Tito (Josip Broz Tito), jefe de Estado de Yugoslavia, fueron rechazadas por su agencia de prensa porque el político aparecía demasiado humanizado a pesar de ser un comunista: no pensó en cómo debería aparecer en las fotos. Años más tarde, cuando fue considerado un socialista, «My photographs of him then became useable» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 77). Por otro lado, no podemos considerar el mundo fotografiado un reflejo del mundo real porque hay una selección, por ejemplo, para Mohr, sobre cuestiones éticas –o morales–, y hay situaciones en las que es más urgente ayudar que captar la imagen. Cuando no se toman fotos, la experiencia queda en la memoria.

Esta primera parte, por tanto, cede la palabra a Mohr para introducir cuestiones sobre la interpretación de la fotografía que Berger abordará de forma más sistemática en la segunda sección, «Appearances», como culminación de varios años de reflexión. Para Berger, la fotografía es sobre todo un medio de expresión (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 83) y los libros en los que ha colaborado con Mohr son un laboratorio para experimentar y pensar sobre la naturaleza de la fotografía y de las relaciones entre imagen y texto, no de forma abstracta sino en un constante ejercicio de prueba y error; finalmente, «We discovered that photographs did not work as we had been taught» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 84).

¹⁸⁵ «Clergyman: [...] I like this photograph. I see in it all the problems of our Christianity [...] Schoolgirl: It's a group of poor people and they are waiting to be given something» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 52).

¹⁸⁶ «This reminds me how dependent we are today on the petrol-producing countries, and how it would be better to get together instead of quarrelling» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 56).

En esta parte del ensayo, Berger está muy próximo a las ideas de Barthes, no solo al subrayar la importancia de la dimensión indicial de la fotografía, y al afirmar que no pueden mentir –lo que derivaría de una traducción, de una transformación de la realidad– sino solo citar, es decir, tomar tal cual un fragmento de la existencia. Si las fotografías engañan, es por el contexto en que se insertan o por los métodos que precisamente Barthes señalaba externos a ese primer mensaje, como es el montaje.

Berger comienza poniéndose en el lugar de los sujetos del experimento de Mohr al reproducir una fotografía que le muestra un amigo y de la que no sabe nada para tomarla como objeto de su reflexión, ante la que solamente puede hacer suposiciones: «All one can see is that it shows a smiling middle-aged man with his horse» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 86) y formula dos preguntas importantes –«What meaning did it have for the photographer? Would it have had the same meaning for the man with the horse?»–, porque de ellas se deriva la conciencia de que el objeto no es igual al interpretante, que variará para el espectador, para el fotógrafo y para el propio sujeto de la imagen.

Ante el desconocimiento de la imagen, Berger puede afirmar que «the photograph offers *irrefutable evidence* that this man, this horse and this bridle existed. Yet it tells us nothing of the significance of their existence» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 86, la cursiva es mía, A. L. M.). Comparte la tesis de la ontología fotográfica barthesiana (*interfuit*) pero, a su vez, afirma la carencia informativa de esta en relación con su referente: la conciencia de la fotografía como índice no agota su validez informativa. Para Berger, aunque las fotografías pertenecen al pasado como los instantes vividos, se diferencian de estos en que aquellas no conducen al presente. Esta diferencia se debe a los dos mensajes que Berger detecta en las fotografías: el mensaje sobre el objeto u evento fotografiado –lo que Barthes identifica como el significado denotativo– y otro relativo a la discontinuidad temporal que implica («a shock of discontinuity») (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 86), que es para Berger resultado de su dimensión temporal e histórica, concebida, como en el pensamiento de Warburg, en términos de discontinuidad. El primer mensaje es el de las apariencias, cuya naturaleza indicial las dota de autoridad frente a su pobreza semántica: «No invented story, no explanation offered will be quite as *present* as the banal appearances preserved in this photographs. These appearances may tell us very little, but they are unquestionable» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 87). Estas, además, sirven para confirmar la segundidad del mundo («the *thereness* of the world») (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 87), aunque sabemos que esa dimensión es siempre interpretada en el marco de una terceridad que lanza hipótesis sobre ella.

Para Marie-Laure Ryan, una característica de la fotografía es que, frente a otro tipo de imágenes no indiciales, como un cuadro, la imagen técnica será más específica en su afirmación en la relación necesaria con su referente (Ryan, 2010: 16). El problema de esta especificidad es que no es autoexplicativa: como venimos insistiendo, si no se posee información sobre el referente, las imágenes resultan semánticamente pobres; podemos saber que presenta un referente concreto, pero no llegar a conocer nada de él solo por lo que se ve.

La ambigüedad de las fotografías deriva de su segundo mensaje, que también está en la base de su diferencia frente a los recuerdos: «whereas remembered images are the residue of continuous experience, a photograph isolates the appearances of a disconnected instant» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 89). Ante esa desconexión de momentos, la restitución de la continuidad temporal por parte del espectador es lo que da significado a la imagen: «An instant photographed can only acquire meaning insofar as the viewer can read into it a duration extending beyond itself. When we find a photograph meaningful, we are lending it a past and a future» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 89). Esa restitución no es inherente a la imagen, sino que está en la información que el receptor posee de ella y que le permite insertarla en un *continuum* narrativo, procedimiento similar al subrayado por la historia preposterada de Bal, cuyas similitudes no se reducen a esta.

Frente al papel del espectador, el fotógrafo trata de que el instante elegido para la toma produzca en los espectadores un interpretante similar al que era su intención, pero el alcance de esa elección no es demasiado y su intención pierde fuerza. De ahí viene la necesidad del lenguaje que acompaña a las fotografías, que, por su parte, tampoco genera una interpretación unívoca, sino que debe ser considerado a la luz de discursos ideológicos (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 90). En la relación entre fotografía y texto cada medio suple las carencias del otro: las fotografías son débiles semánticamente y toman del lenguaje una interpretación fuerte, mientras que el lenguaje toma de las fotografías la concreción y factualidad de que carece su estado general (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 92). Recordemos que Ryan (2006) analiza qué actividades puede realizar con mayor o menor eficacia cada medio –lenguaje, imágenes y música– en relación con la narración.

El acercamiento a la fotografía implica la consideración de las apariencias que generan y la pregunta por su esencia natural o cultural. Su aspecto natural se da por ser índices –se trata, en definitiva, de su naturaleza de imagen técnica frente a la imagen quirográfica (dibujo, pintura, etcétera)–. A continuación, Berger señala varias diferencias temporales entre un dibujo y una fotografía: el primero se compone de múltiples

decisiones tomadas en estratos temporales diversos, mientras que, en el caso de la fotografía, su consideración temporal como un instante uniforme debería ser matizada añadiendo que ese instante es una abstracción que se aprecia en la imagen pero que no podría ser localizado en el devenir temporal porque solo se compone de aquello captado por la cámara dependiendo del tiempo de exposición; es una realidad temporal seleccionada. En todo caso, Berger concluye que, a diferencia de las imágenes plásticas, las fotografías no traducen, sino que citan las apariencias (1989 [1982]: 96), tomando un verbo de claro sentido benjaminiano.

Un aspecto novedoso de la reflexión de Berger es que limita la capacidad de decir la verdad de la fotografía: «the truth it does tell, the truth it can by itself defend, is a limited one» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 97). No hay que confundir los diferentes usos que se hacen de la imagen técnica en diferentes contextos, especialmente entre la investigación científica, los sistemas de control social y político, y los medios de comunicación (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 98), ya que, como forma de comunicación, la imagen se vincula a múltiples experiencias personales que la convierten en un dispositivo semiótico complejo. La verdad de la fotografía se fundamenta entonces en la adecuación entre ese significado indicial y el interpretante que efectivamente generan las imágenes: «All photographs have the status of fact. What has to be examined is in what way photography can and cannot give meaning to facts» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 98).

Como resultado del desarrollo paralelo del positivismo y la fotografía, se ha registrado una gran cantidad de hechos, pero también de la generalización de las mercancías ha resultado la exclusión de la subjetividad y la supresión de su función social al simplificar todas las formas de verdad en una sola, la objetiva (positivista) que tiene su culmen en la cámara fotográfica. El resto de las formas de verdad subjetivas no existe porque no responde a la instantaneidad de la fotografía. Berger, a la luz del marxismo, entiende que esta reducción ha sido intencional: «It seems likely that the denial of the innate ambiguity of the photograph is closely connected with the denial of the social function of subjectivity» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 100).

Berger interpreta la relación con la fotografía en relación con el cambio que supuso la conciencia histórica y también la entrada en la modernidad, es decir, con una conciencia histórica y cultural amplia cercana a la que sostiene el pensamiento estético de Beltrán Almería. El hombre se resiste a la historia y deshace el tiempo gracias a su capacidad de memoria y a través de momentos que derivan de su experiencia y que son la materia prima del arte. Berger subraya la diferencia entre la experiencia individual del tiempo y el

transcurso de la historia: así, la conciencia histórica supuso un cambio significativo para las vidas que apenas registraban mutaciones a su alrededor, que se desarrollaban en la atemporalidad. Con la llegada de la modernidad, estos cambios se aceleraron y se entró en una dinámica incesante que eliminó otras formas de pensamiento mágicas. El resultado es que ahora la vida individual cambia más lentamente que lo que la rodea.

Contra ese cambio incesante, la fotografía es la forma en que el hombre histórico de la Modernidad se rebela y recrea el tiempo de la eternidad con momentos tomados de su experiencia: «hundreds of millions of photographs, fragile images, often carried next to the heart or placed by the side of the bed, are used to refer to that which historical time has no right to destroy» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 108). De esta forma, la fotografía, nacida en la modernidad, encarna un tiempo pasado y supone un anacronismo en tanto que reducto del tiempo premoderno. Es un régimen en el que confluyen estratos temporales diversos; la sincronía de los disincrónico, como argumenta Edmond Cros. Según el crítico francés, se distinguen tres niveles en el proceso de incorporación de la historia: los niveles de la infraestructura, el ideológico y el discursivo. «Mais le Tout historique ne cesse jamais d'évoluer», escribe Cros, y continúa definiendo el fluir ininterrumpido de la historia como el resultado del impulso de «ces multiples déphasages», en los que los más adaptados al tiempo presente atraen a los que van por detrás (Cros, 2006: 71-72).

Después de la anterior interpretación sociológica de la fotografía, Berger continúa reflexionando sobre las apariencias y la memoria en términos implícitamente semióticos y biológicos. Las apariencias no son reducibles a sistemas de signos, pero constituyen un lenguaje –o medio lenguaje, como dirá también– (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 112), y se hallan en la intersección entre cultura y naturaleza, esta última en el aspecto del ambiente y de la percepción: «They belong to a natural affinitive system which exists as such because of certain universal structural and Dynamic laws. This is why, as already noted, all legs resemble one another. Secondly, they belong to a perceptive system which organizes the mind's experience of the visible» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 114).

Las apariencias se caracterizan por ser coherentes en su relación estructural y sus afinidades visuales, que son, en realidad, relaciones metafóricas (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 112), en las que unos elementos se parecen a otros y se interpretan mutuamente como en la metaforación de Bal («One image interpenetrates another» [Berger & Mohr, 1989 [1982]: 114]); así, producen ideas gracias a sus coherentes correspondencias: «The sight of any single thing or event entrains the sight of other things and events» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 113). Como vemos, de nuevo se reproduce el funcionamiento

análogo a la máquina asociativa descrita por Kahneman, que también responde a la coherencia, pero en este caso en lo específicamente visual.

Por otro lado, las apariencias son coherentes por la tendencia natural a la imitación, que se debe a la estabilidad en los patrones del mundo físico exterior, ajena a la intencionalidad humana: «All natural camouflage, much natural colouring and a wide range of animal behaviour derive from the principle of appearances fusing or being suggestive of other appearances» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 112). Ya nos hemos referido a esta sistematicidad icónica del mundo exterior, que puede derivar de signos evolucionados para ser o no reconocidos así, que permite la imitación, y que se basa en la capacidad visual del ser humano compartida con otros animales. Por tanto, el lenguaje de las apariencias es un lenguaje natural que nos acompaña desde mucho antes de que los sistemas lingüísticos surgieran.

Debido al sesgo que predispone la mente a la búsqueda y creación de patrones causales entre hechos o apariencias aleatorias, la coherencia de la imagen del mundo que actualiza el Sistema 1 es mayor que la del mundo físico que representa. Berger es consciente de que la capacidad del animal humano de percibir ha evolucionado *para percibir* la coherencia de las apariencias, y se da cuenta, como Eco, de que la interpretación de las fotografías es una cuestión más amplia de percepción: «Appearances also cohere within the mind as perceptions» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 113). El lenguaje de las apariencias es una coevolución de las formas constantes del mundo y de la *predisposición* a encontrar significados –«In every act of looking there is an expectation of meaning» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 117)– porque los sentidos no evolucionan de forma neutra sino con el mundo. La interpretación de las apariencias o, en términos de Berger, su *reconocimiento*, requiere de la memoria para proyectar las expectativas de reconocimiento (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 117) –el hábito, según Peirce–.

La relación que se da entre estas apariencias es metafórica, no de identidad o tautológica: «(An image of a person weeping and the idea of suffering would be tautologous.) The idea, confronting the event, extends and joins it to other events, thus widening the diameter» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 121-122). Este aspecto del lenguaje de las apariencias que Berger hace explícito es relevante por varios motivos. Lo que Berger detecta como tautología se corresponde con un lenguaje meramente denotativo, que para Eco conforma la relación de semas en los diccionarios, y que, aunque no está excluido de la enciclopedia, no es más acertado que uno metafórico.

Como Benjamin, Berger se da cuenta de que las fotografías que citan las apariencias simplifican la realidad que reproducen (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 119). La cita puede ser más o menos extensa, lo que depende de la amplitud del instante que suscita la imagen en relación con su pasado y futuro, el cual no se mide en duración sino en significado: se trata de una dilatación semántica, no temporal.

Arrancada de una continuidad histórica, de la que surge su ambigüedad, la imagen se presenta como un corte transversal, «but the cross-section, if it is wide enough, and can be studied at leisure, allows us to see the interconnectedness and related coexistence of events» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 120). Así lo representa:



Ilustración 47. Esquema tomado de Berger & Mohr (1989 [1982]: 121), en el que se representa la continuidad histórica como una flecha y, en un punto determinado de la misma, una esfera en la que diversos sentidos y sucesos coexisten; esta última sección es la imagen.

La interpretación de la imagen se convierte entonces en una lectura de hipervínculos a partir de las correspondencias, producida por la máquina asociativa de Kahneman, para insertar la imagen en la semiosis infinita de la enciclopedia. La amplitud de la esfera depende de la información personal que se tenga de la fotografía que, como *texto* o *imagen*, no se reduce a su materialidad ni agota su significado en ella. La implicación personal con la fotografía puede darse por tener experiencia directa de la apariencia (ser testigo, como indica Margalit) o por heredar información (es el caso de la posmemoria). En ambos escenarios, se trata de información del referente, es decir, información indicial que no se autorrevela sino que debe ser experimentada o aprendida.

Para Berger, la dialéctica de la imagen se da entre los dos significados: por un lado, el indicial que preserva «the particularity of the event recorded» y el significado simbólico y más amplio que se suscita y se encarna en una idea general (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 122). Como vimos, este doble significado es el que Berger subrayaba en los fotomontajes frente a los dibujos.

La tercera sección, «If each time...», incluye imágenes de Mohr y texto de ambos. Después de sendas poéticas sobre cómo interpretar las imágenes, presentan una secuencia de fotografías sobre una campesina, una mujer real como el doctor Sassall, pero esta vez nos advierten de que no hay una interpretación unívoca para las imágenes: su ambigüedad

es alimentada por nuestra memoria (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 133). Ahora, además, las fotografías son en menor medida documentales, ya que «There are photographs included of moments and scenes which she could never have witnessed», precisamente porque no buscan ilustrar sino recrear una experiencia con el lenguaje de las apariencias (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 134).

La secuencia de fotografías carece de leyendas u otro tipo de texto que pueda reducir su ambigüedad: son únicamente imágenes que dialogan entre sí –como los brazos de Cristo (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 252) y las patas del cerdo muerto (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 260)– y con el espectador. En todo caso, se trata de imágenes que vuelven a incidir en los dos mundos cuya distancia se hace más dramática en la modernidad: el mundo rural en retroceso pero que persiste –como un escenario idílico idealizado en Sander, como idilio trágico en Berger y Mohr– y el mundo urbano no solo en expansión sino envuelto en un progreso sin precedentes que, sin embargo, resulta deshumanizante. Ese contraste puede verse con claridad, por ejemplo, en las dos fotografías que se presentan al mismo tiempo en las que se ve una cabaña rodeada de árboles (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 200) y un rascacielos (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 201). Sin marcar una lectura lineal, esta secuencia se presenta como un atlas.

Las dos últimas secciones son considerablemente más breves: «Stories» lleva la firma de Berger y «Beggining» se compone de un poema y una fotografía. En «Stories» Berger continúa reflexionando, en este caso sobre la posibilidad de una forma fotográfica narrativa, diferente de las ofrecidas por los reportajes gráficos, y sobre cómo debería construirse. Tomando la metáfora de Benjamin, Berger indica que una narración siempre se constituye como un conjunto de estrellas (las acciones individuales o las fotografías) que se relacionan para formar una constelación al darles un sentido unitario. Por su naturaleza estructural, se trata de una descripción narratológica de cómo se vinculan las funciones del relato, y es, en su forma más elemental, la manera en que según Kahneman funciona nuestra predisposición a buscar causas y a unir sucesos a partir de la máquina asociativa¹⁸⁷. Sin embargo, también utiliza una metáfora propia, la que hace de la historia una sucesión de pasos, siempre para subrayar la importancia de lo desconocido, lo no dicho –la antienciclopedia–, de manera que lo importante es la relación entre las acciones

¹⁸⁷ Se trata de una reacción que el Sistema 1 lleva a cabo inconscientemente. De la misma forma que Berger presenta un ejemplo con dos oraciones, Kahneman le pide al lector que lea las palabras «plátanos» y «vómito»: «There was no particular reason to do so, but your mind automatically assumed a temporal sequence and a causal connection between the words *bananas* and *vomit*, forming a sketchy scenario in which bananas caused the sickness» (Kahneman, 2015 [2011]: 58).

individuales y la unidad resultante. Esta es encarnada por un concepto que Berger propone, el de «reflecting subject»: «The story narrates on behalf of his subject, appeals to it and speaks in its voice» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 285). Se trata de la imagen unitaria de lo que en narratología llamaríamos un narrador pero que, al carecer de voz en una secuencia de fotografías, se asemeja a un narrador *implícito*. El valor de la propuesta de Berger está en situar las fotografías no en el momento temporal en el que fueron tomadas y del que son una abstracción, ni vinculadas al objeto cuya relación indicial se percibe, sino en relacionarlas con una subjetividad que les da unidad y las dota de significado, es decir, en el plano de la terceridad en que una persona relacionada vitalmente con las imágenes posee la información personal necesaria para hacerlas significativas, para vincularlas con el presente –que es la propuesta de la historia preposterada de Bal– y para que generen un interpretante próximo al de la situación que les dio origen.

Por tanto, para Berger la forma de narrar de la fotografía no es la de la fotonovela en que las imágenes se usan para reproducir una historia, sino la de la restauración de una experiencia –que no tiene que ser la del fotógrafo–, donde la narración recupera su sentido más básico de narración del yo: entonces, «Appearances become the language of a lived life» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 289). Además, difiere de la narración convencional, lineal, propia de la novela y que el cine adoptó también. La historia que emerge de las fotografías es similar a la de los recuerdos, que no funcionan cronológicamente: articula la experiencia. Berger se da cuenta de la importancia de incluir otras imágenes además de las del fotógrafo, que es la forma en que la naturaleza naturalmente se expande:

But the story told is finally about what the photographer saw at Y. It is not directly about the experience of those living the event in Y. To speak of their experience with images it would be necessary to introduce pictures of their events and other places, because subjective experience always connects. Yet to introduce such pictures would be to break the journalistic convention (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 279).

La relación de las imágenes con las vivencias se da a través de la memoria, que Berger define como un régimen y como una imagen warburgiana: «Memory is a field where different times coexist» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 280), un campo discontinuo al que da homogeneidad la subjetividad. Asimismo, entre el paso del tiempo, por un lado, y las fotografías y los recuerdos, por otro, se da una relación compleja de oposición y coexistencia. Berger equipara estos últimos en su forma de preservar los recuerdos y en

su atención a los momentos significativos que dan el sentido –«Both seek instants of revelation, for it is only such instants which give full reason to their own capacity to withstand the flow of time» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 280)–, que derivan de la ilusión de focalización.

Berger vincula la memoria en la Antigua Grecia con la práctica de la poesía que, explica, «as well as being a form of story-telling, was also an inventory of the visible world; metaphor after metaphor was given to poetry by way of visual correspondences» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 280). Como vimos en el primer capítulo, la poesía tenía entonces una función social de memoria cultural que funcionaba de forma análoga a la memoria asociativa, también regida por la coherencia. Como Eco y Bal, Berger reconoce el valor cognoscitivo de las metáforas que usaba la poesía para registrar correspondencias visuales, aunque lo visual no es únicamente visual, del mismo modo que lo lingüístico no es solo lingüístico.

Apariencias y memoria cultural

En el capítulo anterior expusimos el pensamiento de Barthes, Sekula y Sontag; Berger comparte con ambos época y la búsqueda de la esencia de la fotografía, como señala Dyer, especialmente a través de la lectura aguda y sutil de las fotografías (Dyer, 2012: XIV-XV), como veremos en este apartado.

En la presente investigación venimos relacionando la memoria personal y la memoria cultural a partir de un único patrón neurológico –el de la máquina asociativa– o semiótico –el de la enciclopedia– y a través de un único procedimiento semántico, que puede ser tomado del mundo del arte –la historia preposterada– o de la semiótica –la terceridad–, y que, en última instancia, nos sirve para comprender cómo se reconstruyen los recuerdos y el significado de las fotografías personales o no. Así, Berger recoge la dimensión temporal de Bal y la discontinuidad de Warburg para las fotografías tanto de la memoria personal como compartida: «All photographs are ambiguous. All photographs have been taken out of a continuity. If the event is a public event, this continuity is history; if it is personal, the continuity, which has been broken, is a life story» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 91).

Un ejemplo del funcionamiento del lenguaje de las apariencias en la memoria compartida es el análisis que hace en «‘Che’ Guevara» (Berger, 1972b [1967]) de una fotografía de Ernesto Che Guevara. Se trata de la imagen en que su cadáver yace sobre una

superficie mientras cinco individuos en un lateral de la misma lo observan y uno de ellos toma una foto con una cámara. Berger afirma: «There is a resemblance between the photograph and Rembrandt's painting of *The Anatomy Lesson of Doctor Nicolaes Tulp*», (Berger, 1972b [1967]: 43), el cuadro de Rembrandt. Entre ambas imágenes hay semejanzas y también diferencias, como el mayor número de figuras en el cuadro, «as there were certainly more men, unphotographed, in the stable at Vallegrande» (Berger, 1972b [1967]: 43). Para Berger, la clave de la semejanza está en ambos cadáveres, vistos desde casi la misma perspectiva y yacentes en la misma postura, así como en la atmósfera de quietud que transmiten –«But the placing of the corpse in relation to the figures above it, and in the corpse the sense of global stillness –these are very similar» (Berger, 1972b [1967]: 43)–.

Es evidente que la fotografía no trata el cuadro, sino que la correlación obedece, probablemente, a la búsqueda de la mejor perspectiva para crear una composición en que el cadáver se vea de la mejor manera y pueda ser reconocido, en un caso por su interés anatómico y en el otro por la importancia política y social del sujeto. La interpretación que hace Berger de la fotografía se produce gracias a la activación en su memoria de la imagen del cuadro de Rembrandt por una recurrencia de apariencias que hace que estas se transformen mutuamente –se metaforicen– sin necesidad de palabras.

Esa misma fotografía de Ernesto Che Guevara lo lleva a pensar en otro cuadro, el Cristo muerto de Andrea Mantegna. En un primer momento, la semejanza de las apariencias se debe a una necesidad compositiva –«There are not so many ways of laying out the criminal dead» (Berger, 1972b [1967]: 44)–, pero esto hará que cada vez que vea el cuadro, el cadáver del Che Guevara acuda a su mente. Berger vincula la fotografía de Guevara –de la que no tiene experiencia directa– con el presente gracias a su memoria y a su subjetividad, sacando a la luz la dialéctica de la imagen entre su significado individual –el guerrillero asesinado– y la idea general con que dota la imagen –el cadáver exhibido, el mártir muerto–. Desde el punto de vista del arte, ambos cuadros son salvados para el presente gracias a la resemantización que la fotografía implica. Esa relación no nos lleva, sin embargo, a interpretar la postura del guerrillero como un caso de Pathosformel, que seguramente resultaría en una aplicación inadecuada del complejo concepto warburgiano: las apariencias de Berger poseen un aspecto más neurológico que psicológico.

Inevitablemente, Berger se da cuenta de que el lenguaje de las apariencias no es solamente visual, de la misma forma que las imágenes neurológicas son mutimediales. Así, la relación con el cuadro de Mantegna se debe también a una vinculación simbólica

que no puede ser apreciada en las imágenes, y que sería un caso de metáfora según la caracteriza Peirce porque los signos generan el mismo interpretante: «in certain rare cases the tragedy of a man's death completes and exemplifies the meaning of his whole life. I am acutely aware of that about Guevara, and certain painters were once aware of it about Christ. That is the degree of emotional correspondence» (Berger, 1972b [1967]: 44).

Como vemos, una semejanza visual lleva a Berger a advertir una semejanza simbólica, como es el carácter completivo de su muerte. Berger realiza la analogía porque es movido por «my first incoherent emotions» (Berger, 1972b [1967]: 22), que son la base de la heurística del afecto, según la cual los afectos modulan la imagen del mundo que se tiene y motivan las opiniones. La naturaleza de esta asociación, por tanto, tiene gran parte de su motivación en los gustos de Berger y en la proyección de su ideología, de la que no trata de librarse en su análisis.

Este estudio de las apariencias no sería posible si estas fueran meramente tautológicas. Es, precisamente, su constitución como lenguaje metafórico y también intermedial lo que está en la base del carácter cognoscitivo de las apariencias –«the revelational nature of appearances» (Berger, 1972b [1967]: 91)–.

Puesto que nos hemos detenido en qué es la verosimilitud, cabe señalar que esta vincula la coherencia de las apariencias externas y la coherencia de la máquina asociativa puesto que para esta última lo relevante es la apariencia de verdad en relación con su sistema de relaciones. Kahneman caracteriza la racionalidad no por la naturaleza de sus ideas sino por la relación entre estas, es decir, por su «logical coherence—reasonable or not» (Kahneman, 2015 [2011]: 457). Así, en español las apariencias no solo son el aspecto sino también «Verosimilitud, probabilidad» (DLE s. v. apariencia).

Un caso reciente: la obra de Wendy Lower The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed (2021)

En este apartado vamos a detenernos en una reciente publicación de Wendy Lower¹⁸⁸, *The Ravine*, un libro de carácter académico y documental en el que su autora cuenta el

¹⁸⁸ Historiadora americana, Wendy Lower (1965) ejerce la cátedra de Historia John K. Roth en el Claremont McKenna College, es directora de Mgrublian Center for Human Rights at Claremont McKenna College y dirige el Academic Committee of the U.S. Holocaust Memorial Museum. Sus investigaciones versan sobre el Holocausto, el genocidio y los derechos humanos. Algunos de sus títulos publicados son *Nazi Empire Building and the Holocaust in the Ukraine* (2005); *The Diary of Samuel Golfard and the Holocaust in Eastern Galicia* (2011); *Hitler's Furies: German Women in the Nazi Killing Fields* (2013), publicado en español como *Las arpías de Hitler* por Crítica; *The Ravine: A Family, a Photograph, a*

proceso por el que rastreó y documentó una fotografía tomada el 13 de octubre de 1941 en Miropol, Ucrania, durante la ocupación nazi del país, y que muestra el momento en que varios hombres disparan contra una mujer mientras cae y arrastra a un niño a la fosa. Parte de la relevancia de la imagen se halla en que aparecen como perpetradores ciudadanos ucranianos, al contrario de lo que reza la versión oficial sobre la colaboración de soldados locales con los nazis; de hecho, la posible colaboración de ucranianos y polacos, entre otras nacionalidades, es un asunto controvertido aún. En la fotografía se puede ver la ropa de los asesinos, que, como la milicia ucraniana, «wore overcoats and armbands» (Lower, 2021: 57). Si hubieran sido soldados alemanes, su uniforme habría aparecido diferente en partes como los puños de las mangas, los botones de la guerrera y el emblema de la gorra (Lower, 2021: 67).

Lower devuelve la fotografía a la secuencia de hechos que tuvieron lugar cuando los nazis tomaron las decisiones que llevaron a la solución final (Lower, 2021: 47). La fotografía es una discontinuidad que adquiere su ambigüedad al ser extraída del contexto del que fue tomada. Para disipar esa ambigüedad, Lower reconstruye el contexto de la fotografía o, en términos de Bal (2009), la enmarca: «I was able to reconstruct events just before, during, and after the photograph was taken on October 13» (Lower, 2021: 51). Así, en 1941 Hitler era optimista sobre la conquista de Moscú, por lo que se impulsó el plan de exterminar a los judíos soviéticos a través del genocidio de comunidades enteras. Asimismo, se reproduce en el libro el resto de las fotografías de la masacre, lo que constituye un ejercicio necesario en el ámbito documental, siempre que sea posible, para obtener una imagen más completa de las acciones que conforman el evento. El resultado es una secuencia narrativa, forma en que damos sentido al mundo —«a war journal in visual form [...] coheres a narrative» (Lower, 2021: 73)—. Esta narrativa se entiende en el sentido tradicional de sucesión cronológica y causal de los acontecimientos registrados: primero los disparos y después los cadáveres apilados en la fosa.

Como signo múltiple, Lower busca en la fotografía el primer mensaje que Berger indica, el lenguaje de las apariencias que provee de escasa información, pero factual, es decir, indicial, así como el segundo mensaje que devuelve la imagen al presente gracias a una vinculación vital con la fotografía a través de testigos de los acontecimientos o de personas vinculadas con la imagen.

Holocaust Massacre Revealed (2021), en español con el título de *La fosa. Una familia, una fotografía, una masacre del Holocausto revelada*, traducido por Elena Magro Sánchez para Confluencias.

Como lo muestra *The Ravine*, la investigación debe ser bidireccional: interpretando la fotografía en busca de indicios sobre los hechos en la realidad y examinando la realidad en pos de pruebas que lleven a la imagen. Por ejemplo, el estado del paisaje tras haber sido utilizado como escenario para asesinatos masivos guarda señales que se interpretan: «The Holocaust at Miropol left its mark on riverbanks, ravines, fields, and forests. *This scarred landscape could be read as an extra-textual source*» (Lower, 2021: 120).

La imagen y la información recopilada sobre esta son dos elementos imprescindibles de la investigación, ya que las apariencias que muestran hechos evidentes no son suficientes. Así, cuando no pudo identificar a los cómplices eslovacos hubo de detener la investigación (Lower, 2021: 80): las apariencias, como indicaba Berger, son pobres en información. Además, es necesario enmarcar las fotografías, pero también estas enmarcan los acontecimientos: según Lower, «photographs can mislead because they can never completely capture the reality of the event pictured, of those involved [...] We cannot see beyond the frame of the image» (Lower, 2021: 176).

Lower recuerda cómo una de las fotografías de la matanza de Bavi Yar no muestra el asesinato sino a los oficiales entre montones de ropa: «we need to *pair* this photograph with one of the most significant documents of the time, a brief report» (Lower, 2021: 122, la cursiva es mía [A. L. M.]). Ese verbo, emparejar, se correspondería con el concepto de *reconocimiento* entre imagen y palabra que hemos extraído del fototexto de Berger, de manera que la imagen y el testimonio, a partir de sus limitaciones, puedan conformar un mensaje conjunto. Otro reconocimiento imprescindible es el de los posibles testigos. Lower relata la reacción de las víctimas cuando les mostraba la fotografía: «But each time I presented the photograph at the end of an interview, the subject looked and, with a shake of the head, turned away» (Lower, 2021: 152). No siempre se produce el *reconocimiento* de la fotografía con el testimonio oral —en ocasiones, porque hay autocensura o porque hay un síndrome postraumático que lo impide—, pero es el que conduce al segundo mensaje.

Sobre su segundo mensaje, Lower trata de reconstruir la información personal que se vincula con la fotografía para que se reintegre, en términos de Berger, en el contexto vivo de la experiencia, como los recuerdos. Esa es la narrativa propia de las fotografías, similar a la narrativa en segunda persona que Mieke Bal propone, en que el objeto se expresa a través de su apelación al espectador/lector y que permite la relación con la imagen del pasado respetando su otredad histórica: «Such an engagement is historical: in the present, connecting to the past. It is through the concept of second-person narrative that

we can theoretically account for an image's agency, which reaches across time, without neutralizing it and the historical differences its passage entails» (Bal, 2002: 282). En el caso de esta fotografía, es necesaria la existencia de una subjetividad que dé significado a la imagen para vincular con el presente los hechos reales que se ven en ella, sus apariencias.

La narrativa en segunda persona de Bal implica que, al dar un sentido visual a la composición de la imagen, nos implicamos generando una narración. Bal desarrolla este concepto para las imágenes de arte plástico, pero resulta aplicable a la fotografía, en la que puede parecer más evidente que la relación con la imagen es histórica y es necesario respetar esa distancia. Como en el caso de las artes plásticas, la imagen precisa de una lectura atenta y «a complex but urgent historical framing» (Bal, 2002: 283). Por tanto, podemos aplicar la propuesta de análisis de las artes plásticas que desarrolla Bal a la fotografía porque, a pesar de que las artes plásticas no poseen ese mensaje indicial, este solo es significativo a través de la actualización de la imagen por parte de una subjetividad que respete su pasado.

Este proceso es el que Lower lleva a cabo con su fotografía, de forma rigurosa y nada ingenua con respecto a las implicaciones de las fotografías: «*The Ravine* tells the story of one photograph and its power to hold our attention, reveal a wealth of information about the Holocaust, and demand action» (Lower, 2021: 5). Para Lower, este tipo de fotografías, que posibilitan la identificación de los asesinos, son escasas y tienen un enorme valor porque pueden utilizarse como «incontrovertible evidence of their participation in murders» (Lower, 2021: 2).

En el epílogo de su libro, Lower establece la siguiente comparación: «like testimony given in words, it can be subject to manipulation, such as cropping or airbrushing» (Lower, 2021: 175). Esta afirmación es importante porque, si bien subraya la verdad de las fotografías como índices, la equipara a la verdad detrás de las palabras de un testigo, que son *símbolos comprometidos con unos hechos factuales* que, además, reciben parte de su credibilidad por la confianza depositada en el testigo –«My belief *in* (her) is prior to my belief *that* (what she says is true) and cannot be reduced to the latter» (Margalit, 2003: 180-181)–. Según Lower, la forma de mentir de ambos es a través de la manipulación, pero también podemos considerar que en ambos su representamen no genere un interpretante acorde con aquel, que lo represente fielmente, porque, por ejemplo, las palabras del testimonio no sean lo suficientemente precisas en su descripción o porque la fotografía no permita la apreciación de los acontecimientos adecuadamente.

Asimismo, en ambos casos, es difícil acotar su mensaje: «like all historical sources, it is inherently biased and open to different interpretations over time. The Miropol Photograph captured stories that the photographer did not see when he took the picture» (Lower, 2021: 176). En efecto, el fotógrafo capta una multitud de elementos además de aquellos que intencionalmente quería recoger, lo que se suma a que, incluso en un cuadro en el que el creador tiene un mayor control sobre lo que decide mostrar, el resultado genera interpretaciones que escapan a sus intenciones. Por su parte, Lower reconoce el peligro de parcialidad al interpretar la imagen precisamente porque no contiene un mensaje único sino una multitud de vínculos con la enciclopedia, que pueden convertirse en sentidos ideológicos si se presentan como únicos y acallan a los demás.

Otro peligro que recuerda es la sensación de conocer un evento, como el Holocausto, a través de fuentes únicas como una fotografía. Por el contrario, trata de buscar todas las formas posibles de acercamiento, tanto oficiales como divergentes¹⁸⁹. Además, conociendo las limitaciones y condiciones de la fotografía, Lower evita que se convierta para su investigación en lo que los científicos llaman artefactos¹⁹⁰, esto es, «[e]n un estudio o en un experimento, factor que perturba la correcta interpretación del resultado» (DLE *s. v.* artefacto). Es posible que las fotografías se conviertan también en artefactos cuando no se es consciente de que, como medios, pueden interferir en la investigación si se los considera neutros. Así, Lower reclama la importancia del trabajo de archivo –también archivos familiares– para desarrollar su investigación, en parte por su necesidad de ver las fotografías originales y asegurarse de que no habían sido manipuladas (Lower, 2021: 81).

Como investigación, el libro se presenta en tanto que prótesis de la memoria social, cuyo objetivo ético es la restauración de dignidad a las víctimas de la fotografía que investiga (y, por ende, a todas las víctimas de cuyo asesinato no queda registro). Para Lower, hay una relación estrecha entre borrar a las víctimas de los registros y de la memoria

¹⁸⁹ Se trata de evitar en el estudio histórico algo similar a lo que en psicología se conoce como efecto Dunning Kruger, según el cual las personas ignorantes o incompetentes sobreestiman su conocimiento o capacidad, mientras que las expertas o competentes subestiman sus capacidades. En este caso, aquellos que conocen el evento principalmente a través de fotografías no se dan cuenta de que es la forma más fácil de acceder al evento pero que también posee limitaciones, por lo que sobreestiman su conocimiento. Por otra parte, la elección de una variedad vasta de fuentes tiene sentido en términos estadísticos. Kahneman afirma que las muestras de grandes números son más fiables que las de pequeños números, y lo ejemplifica con su persona: al ser consciente de que utilizaba para sus investigaciones muestras demasiado pequeñas, Kahneman comprendió que los resultados extraños eran producto de su modo de investigar (Kahneman, 2005 [2011]: 125).

¹⁹⁰ La definición que da Kahneman es «observations that are produced entirely by some aspect of the method of research» (Kahneman, 2015 [2011]: 123).

personal, dado que ambos son objetivos de los asesinos (Lower, 2021: 20). Cuando los recuerdos tienen una dimensión colectiva y social, es decir, deberían ser objeto de la memoria compartida, Lower califica su resultado de «*re-creating history*» (Lower, 2021: 63). Sus consecuencias no son menores, ya que, al identificar a los asesinos, restaura «*some kind of life and dignity to the victims*» (Lower, 2021: 6). La investigadora americana actúa de forma ética conscientemente porque comprende su trabajo activo como parte del mantenimiento y creación de una memoria compartida, como lo concibe Margalit. Sin embargo, el trabajo ético que despliega Lower también compromete al espectador. Para entenderlo, volvemos a la forma de Bal de dotar de narratividad a las imágenes. La teórica holandesa propone que es necesaria una paranarrativa («*para-narrative*»)¹⁹¹ para que la representación visual adquiriera un sentido (Bal, 2002: 181), y que concibe como «*something like a sense of narrative but without an eventful, pre-established, and recognizable story*» (Bal, 2002: 181). Es decir, es un estadio primitivo de la narrativa en que esta carece de un objeto definido, y que es una de las posibilidades de la narratividad entendida, como hace Ryan, en términos de «*scalar property rather than as a rigidly binary feature that divides mental representations into stories and non stories*» (Ryan, 2006: 7). Tampoco Berger afirma que la narración propia de las fotografías deba tener una narración en sentido fuerte, sino que es la narración de una experiencia.

Si bien esta idea de una narrativa para dotar de sentido a las imágenes podría resultar sospechosa de logocentrismo, la misma Bal se apresura a afirmar que el lenguaje no es jerárquicamente superior porque la historia está contenida en la imagen¹⁹². La imagen, para Bal, comienza una especie de narrativa en primera persona o, más bien, en segunda persona, ya que el sentido es dado a través de la apelación al tú del espectador, a través del cual van unidas la visualidad y la implicación narrativa. En esa misma línea, para Lower, la respuesta a la apelación del objeto es ética y es condición *sine qua non* para que ese objeto se exprese: «*Atrocity photographs in particular can become unifying, ethical calls to action and justice, if we choose to look*» (Lower, 2021: 171, la cursiva es mía [A. L. M.]).

Todas las imágenes del pasado son necesariamente documentos históricos, pero se requiere comprenderlas de diferente manera según haya sido su génesis. Esta fotografía

¹⁹¹ Para ello se apoya en el estudio *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* de S. Alpers M. Baxandall (1996).

¹⁹² «*My borrowing of concepts and ideas from literary theory to further articulate this narrative is an attempt to get away from giving hierarchical precedence to language. Here, there is no story outside the image*» (Bal, 2002: 281).

«is clear and composed» (Lower, 2021: 11) en tanto que el fotógrafo la tomó con el beneplácito de los asesinos; este estaba, por tanto, *implicado* en la escena y la imagen es un producto buscado y deseado para hacer visibles ciertos acontecimientos. Considerar esto nos hace más conscientes de que los documentos históricos que nos llegan responden, en primer lugar, a una política y a una costumbre de visibilidad, en la que se da tanto la creación como la destrucción de imágenes. De hecho, esta imagen, con el cambio de circunstancias, pasó a ser objeto de destrucción.

Su escenificación, como veremos, no la convierte en una ficción, pero sí la diferencia de otro tipo de imágenes testimoniales, como las fotografías que en 1944 un preso logró tomar en Auschwitz, y que nombramos brevemente en el anterior capítulo. En este caso, el evento no está escenificado y las fotografías no son permitidas ni buscadas, lo que tiene consecuencias en cómo queda grabado el evento. Como se puede apreciar, las fotografías están tomadas a una larga distancia, precipitadamente, con el objetivo torcido.



Ilustración 48. Las dos fotografías previas fueron tomadas, a escondidas, en 1944 por un preso en Auschwitz. Además, son objeto de análisis en Didi-Huberman (2004).

El fotógrafo, un colaborador, fue denunciado a las autoridades nazis por «making photos that were not permitted» (Lower, 2021: 64); cabe preguntarse, entonces, ¿permitidas por quién? El desarrollo técnico de la cámara fotográfica posibilitó el registro de eventos como guerras y genocidios, pero este siempre está condicionado por las políticas de visibilidad, que hacían de esas imágenes registros legales o no, es decir, imágenes para ser vistas o no. Joseph Goebbels, el ministro de propaganda de Hitler, permitió que

durante la guerra quince mil fotoperiodistas documentaron el conflicto con más de tres millones de imágenes, lo que hace que, en términos de Lower, la Segunda Guerra Mundial fuese el conflicto más fotografiado (Lower, 2021: 14-15). Sin embargo, las autoridades nazis perdían el control sobre las representaciones, por lo que pronto se comenzó a hacer registro de negativos e imágenes, incluso castigando la toma de ciertas escenas.

Lower averiguó la identidad del fotógrafo: Lubomir Škrovina. Para devolver la imagen al presente, trató de conocer su testimonio, pero no pudo. Según la investigadora americana, la labor de Škrovina es similar a la de un fotógrafo documental ya que realizó sus fotografías con una intención clara de comunicar una información y persuadir con ella, corriendo importantes riesgos, independientemente del posible valor estético de la imagen. En definitiva, fue testigo de la masacre contra los judíos, que registró con su cámara fotográfica y, aunque quemó las fotografías, salvó los negativos en secreto. Ciertamente, debemos ser cautelosos a la hora de clasificar las fotografías históricas en numerosos compartimentos documentales, sin tener en cuenta que las circunstancias de su captación no son libremente elegidas por los fotógrafos sino en su mayoría impuestas por circunstancias peligrosas para su propia vida. El hijo de Škrovina recordó que su padre había cortado un negativo para quitar de la imagen a los soldados eslovacos, a la vez que afirmó que su intención había sido mostrar la escena completa (Lower, 2021: 78). Para Lower, se trata de un intento de mostrarse como testigo, pero no cómplice de los asesinos, a los que libra de la evidencia.

Consideramos que, desde el punto de vista narrativo o semiótico, la figura del fotógrafo es más compleja de lo que implica el fotógrafo real. Sin necesidad de estar ante una ficción, resulta operativa la distinción entre fotógrafo real y fotógrafo implícito no representado, derivadas de las figuras de autor real y autor implícito no representado en narratología (Pozuelo Yvancos, 1989). En la fotografía, el autor (fotógrafo) implícito no representado es aquel que se deduciría como fotógrafo a partir de la representación y que puede coincidir en mayor o menor medida con la persona real detrás de la cámara. Se trata de la figura que Lower bosqueja cuando se pregunta: «What do the photographic choices reveal? What do the images tell us about their creator? Why did he take the photographs? Why did he keep them?» (Lower, 2021: 81), con el objetivo de crear un retrato de Škrovina («my own portrait») (Lower, 2021: 82). Esta distinción resulta necesaria y ayuda a entender que hay una diferencia entre las circunstancias factuales de creación de la fotografía –el fotógrafo real, el evento real captado– y los interpretantes que la representación

como interpretamen generan –un fotógrafo implícito, un evento que coincida o no con el real–.

La política de visibilidad no se reduce a las fotografías, sino que abarca otro tipo de objetos y restos, como los huesos que aparecen en los escenarios de los asesinatos: las imágenes son un signo más entre tantos que resultan interpretables para comprender lo ocurrido. Así, en Miropol, «the site had produced human remains, *bones not meant to be found*, as well as extraordinary memories tied to this place in the forests» (Lower, 2021: 130, la cursiva es mía [A. L. M.]). Sin embargo, este tipo de imágenes de violencia extrema deben ser negociadas también con las políticas de visibilidad de nuestra sociedad. Como recoge Lower, para algunos críticos las imágenes del sufrimiento ajeno no pueden estudiarse sin caer en cierta pornografía del asesinato (Lower, 2021: 17). Asimismo, recoge la afirmación de Susan Sontag sobre el riesgo de acostumbrarse a ver este tipo de imágenes y que, por tanto, pierdan impacto¹⁹³. Lower responde: «I disagree. The risk of desensitization to such images exists when we have no *knowledge* of their history and content. The more I learned, the more the Miropol image *came to life*» (Lower, 2021: 18, la cursiva es mía [A. L. M.]). La sensibilidad de Lower es la misma que la de Berger cuando afirma que las fotografías son ambiguas si no hay una vinculación personal con ellas y se carece de la información que no se deduce solamente de sus apariencias. Ese *conocimiento* vinculado con una subjetividad es lo que devuelve a las fotografías a un

¹⁹³ Sontag contempla la excepción de las fotografías del Holocausto –«The ethical content of photographs is fragile. With the possible exception of photographs of those horrors, like the Nazi camps, that have gained the status of ethical reference points, most photographs do not keep their emotional charge. A photograph of 1900 that was affecting then because of its subject would, today, be more likely to move us because it is a photograph taken in 1900» (Sontag, 1977: 18-19)–pero, efectivamente, cree que el efecto emotivo de las fotografías se desgasta. De ser así, podríamos preguntarnos si es realmente negativo: ¿es posible que con el paso del tiempo haya una valoración más justa y menos emocional de las fotografías de actualidad?

Una de las emociones que provocan las fotografías es el escándalo, por ejemplo, por la ofensa de sentimientos religiosos de algunas personas, es decir, porque atentan contra lo que consideran sagrado. En el ámbito del cristianismo, es el caso de *Inmersión* (1987) de Andrés Serrano. Se trata de la imagen de un crucifijo inmerso en orina, una de cuyas copias fue destruida en el Museo de Arte Contemporáneo de Aviñón (Francia) en 2011. En casos como este, el cambio en la sensibilidad religiosa puede desapasionar la consideración hacia ellas. Sin embargo, las fotografías de agresiones a personas llevadas a cabo legalmente, como las de guerra o torturas, tienden a acrecentar la dureza que se suscita hacia ellas, quizá porque el espectador deja de estar condicionado por la ideología que las produce. En esta actitud tiene un papel crucial su tratamiento documental y no artístico, como en el ejemplo anterior. El conocimiento de estas imágenes tiene un efecto similar a la revelación de información confidencial, como el filtrado producido por Edward Snowden, anterior asistente técnico de la CIA, a medios de comunicación como *The Guardian* de información clasificada como confidencial, perteneciente al gobierno de Estados Unidos. Las políticas de visibilidad forman parte de un campo mayor, el del derecho a la circulación de la información. Si según Harari (2016) Aaron Swartz sería un mártir del dataísmo, lo mismo podríamos decir de Snowden.

contexto de vida. Por tanto, el peligro tanto para Berger como para Lower está su carencia, en que las fotografías queden dentro de esa ambigüedad.

PACTOS DE FICCIÓN Y DE NO FICCIÓN

Como se puede comprobar a lo largo del estudio, nos inclinamos a comprender la realidad a través de narraciones uniendo causalmente los acontecimientos. El resultado son versiones que, más allá de ajustarse a los hechos reales, deben ser verosímiles y coherentes. Sin embargo, ello no implica automáticamente la ficcionalidad de esos hechos, etiqueta mucho más reciente y de espíritu moderno.

Los hechos históricos no se encarnan en narraciones porque sean ficticios sino porque son un modelo cognitivo, de la misma forma que la metáfora; indica Ryan: «For the cognitivist approach, “narrative” is not an artifice, it is the only way, should we say the natural way for the mind to represent (or configure, as Paul Ricoeur would say) action, desire, change, being in the world, and the temporality of human existence» (Ryan, 2006: 50). Para la narratóloga, cuya aproximación no es radicalmente cognitiva, no constituye el único modo en que nos aproximamos a la realidad, pero sí uno predilecto. Así, la narración se definiría como el conjunto de operaciones cognitivas que explican la experiencia humana (Ryan, 2006: 31), que implica un pensamiento virtual que no es sinónimo de ficción (Ryan, 2006: 21).

En el primer capítulo presentamos la propuesta clásica de Lessing en la que diferenciaba entre artes temporales y artes espaciales, pero que resulta demasiado estricta. Las imágenes, y concretamente las fotografías, también pueden narrar. Así, Berger y Mohr investigan sobre la forma en que la fotografía puede hacerlo, que resulta ser la de la conformación de una experiencia. En estrecha relación con esta consideración de la fotografía, Luigi Marfè titula «Un altro modo di raccontare» –otra forma de contar– su aproximación a la fotoliteratura: «Letteratura e fotografia sarebbero dunque sorelle nel rappresentare il reale in forma narrativa» (Marfè, 2021: XII).

Debemos plantearnos, entonces, si el problema ha sido causado por la imposición de marcos críticos que se presentan arbitrarios y poco operativos, como la consideración de la narración en términos absolutos o la diferenciación de medios y artes impolutamente. Respecto al primer aspecto, resulta mucho más útil metodológicamente la caracterización que hace Ryan (2010) de la narración como una escala, de manera que podamos

reconocer aspectos narrativos en la interpretación de las fotografías. Por otro lado, en el Capítulo 2 argumentamos a favor de la consideración de los medios como intrínsecamente mixtos, de manera que al considerarlos en su relación intermedial se pueda revelar más sobre ellos y puedan mostrar aspectos que en solitario quedarían ocultos. Así, la historia de la literatura y la historia de la fotografía podrían escribirse desde las relaciones intermediales de imagen y texto.

Por tanto, nuestra postura es la que reconoce en la fotografía un medio también narrativo, no tanto porque esencialmente lo sea, sino porque nuestra tendencia a generar narraciones aprovecha las características de la imagen técnica. Los ejemplos más evidentes que hemos analizado son las obras de Brecht y Berger & Mohr. Sin embargo, en este apartado vamos a considerar qué es la ficción y si puede extenderse a la fotografía. Como muestra Ryan, la teoría posmoderna ha llegado a la conclusión de que todas las representaciones son ficcionales a partir de una lógica equivocada, partiendo de la distinción errónea entre artificial y natural, cultura y naturaleza: «All fictions are artifices. All representations are artifices. Hence, all representations are fictions» (Ryan, 2006: 51).

Frente a lo natural, el artificio se consideraría resultado de un trabajo imaginativo que lo provee de un exceso de simbolismo. En esta hegemonía de la ficción, la fotografía se concibe como el parapeto de la realidad, de lo factual. La fotografía, sin embargo, ha sido y es utilizada como un signo ficcional, desde las imágenes analógicas hasta las imágenes digitales. Si bien hemos analizado obras en que se reafirma la vinculación de las imágenes con el evento que les dio origen –lo que no impide su utilización simbólica y narrativa–, hay otras en que la información ficcional es más relevante que la información indicial. Como argumentaremos, la cuestión de la ficción es pragmática, es decir, se reduce a cuáles son las consecuencias prácticas de que un texto sea o no ficcional.

Qué es la ficción

En un apartado previo nos aproximamos al concepto de realismo porque resulta central en los estudios literarios y porque la fotografía parecería adecuarse a su ideal. Sin embargo, argumentamos que su operatividad estética es limitada puesto que, por un lado, esconde tras la aproximación crítica una noción normativa impulsada desde el concepto más antiguo de mimesis, y, por otro lado, su tendencia a oponerse a lo simbólico es falsa, ya que el realismo es el simbolismo que tiene por objeto la actualidad. En ese sentido, la fotografía en los fototextos no debe presuponer simplemente una mayor fidelidad a la

realidad sino la elaboración de un simbolismo particular, por ejemplo, hermético y didáctico en los casos de Heartfield, Brecht y Berger & Mohr.

Cabe preguntarse, entonces, si el simbolismo de las fotografías es la antesala a su consideración como ficciones. Según Beltrán Almería, «[l]o que durante décadas –casi un siglo, desde 1850 a 1950– fue la hegemonía de la noción de realismo, ha dado paso a la hegemonía de la noción de ficción, como banderín de enganche de la teoría literaria y de otras teorías sociales» (Beltrán Almería, 2014: 305). Ciertamente, el concepto de ficción permea en la actualidad no solo la literatura, considerándose sinónimos en algunos ámbitos, sino el lenguaje y todo tipo de representaciones, incluso documentales.

Como punto de partida, podemos afirmar que en este momento se dan dos tendencias contrapuestas: la que afirma que existe la ficción en contraposición a la no ficción, y la que expande los dominios de la ficción a todo tipo de representaciones, por lo que la operatividad del término quedaría diluida. Esta segunda opción es denominada por Ryan (2006) la doctrina de la panficcionalidad, ya que rompe las fronteras entre ficción y no ficción y se inclina a favor de la primera, que pasa a permearlo todo, y que es hegemónica en la posmodernidad. Como bien indica Ryan, se trata de una herencia saussureana, y de hecho es un tipo de idealismo o nominalismo, esto es, de ruptura de la mente con el mundo circundante. En este sentido, constituye una continuación del idealismo denunciado en la semiótica de Saussure que debemos enfrentar con el análisis de la ficción a través de los conceptos de Peirce.

En este trabajo, tomaremos la primera postura, para lo que resulta necesario, por un lado, situar su validez históricamente, es decir, como un concepto derivado de las condiciones de la modernidad que sirve para aproximarse a los textos y representaciones modernas, como la fotografía, y, por otro lado, analizar dónde se halla la ficción –qué hace una representación ficticia–.

Validez histórica

Según Ryan, la centralidad de la ficción se debe a dos causas: el auge de la novela –lo que Beltrán Almería llamaría la novelización de los géneros literarios– y la importancia de las nociones de verdad y falsedad en la cultura (Ryan, 2010: 23). La narratóloga explica que ese concepto, ajeno a los géneros clásicos de épica, drama y lírica, fue proyectado sobre las narraciones de otras culturas. En esta línea, Varo Zafra indica que la supuesta esencialidad ficcional de la literatura en realidad responde a la poética de la modernidad,

en la que se opone «ficción a ciencia y que, más sutilmente, aleja el texto literario de la realidad para relacionarlo bien positiva bien negativamente con la “verdad” en un vago sentido metafísico» (Varo Zafra, 2010: 297).

Como resultado del proceso de ficcionalización del arte, la literatura se hace equivar a la ficción, de forma que los géneros literarios se oponen a los géneros ensayísticos como no ficcionales. Desde la modernidad, los textos serían sometidos a una diferenciación anacrónica a partir del parámetro de la ficcionalidad, en que los no ficcionales formarían un grupo heterogéneo e indiscriminado unido por su exclusión de la idea de ficción:

La condición ficcional moderna se impone en dos frentes: respecto a los textos tradicionalmente considerados literarios o poéticos, porque son encasillados en el ámbito moderno de lo ficcional; y respecto a los textos no literarios, porque resultan ubicados, sin ulterior matiz, bajo la órbita de lo no ficcional y sometidos a una clasificación exterior, la literaria, no sólo ajena a sus modos propios de relación sino también indiferente ante rasgos específicos quizá más determinante (Varo Zafra, 2010: 297).

Como consecuencia, es necesario considerar las producciones textuales no solo en una continuidad genérica, medial o estética, sino en relación con las prácticas culturales con que conviven –por ejemplo, la literatura moderna en su vínculo con la fotografía y con el ensayo– y con el armazón conceptual que las define en ese momento –como son para la fotografía ficción y no ficción–.

Por otra parte, la mixtificación de los géneros en la modernidad en el panorama de los nuevos medios ha ampliado los territorios de la narratividad y de la ficción: «Through its extension to drama and to film, the concept of fiction became emancipated from language» (Ryan, 2010: 24), razón por la que debemos considerar el concepto no solo en relación con los textos sino con las fotografías –con los fototextos en conjunto–. Asimismo, la ficción dejó de ser cualidad exclusiva de la narración, desde que muchos textos literarios dejaron de ser narrativos sin dejar de estar creados por la imaginación. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que esta última emancipación no es exclusiva de la modernidad, sino que es característica de textos previos a este período, especialmente aquellos considerados bajo el paraguas de los géneros ensayísticos o líricos y sobre los que se proyecta la etiqueta de no ficción –como el caso del aforismo analizado por Varo

Zafra, quien afirma que «el aforismo sólo ha podido ser poético en tanto que la poesía ha podido ser filosófica, antiplatónica como dice Badiou» (Varo Zafra, 2010: 310)–.

En el actual escenario multimedial, Ryan distingue dos corrientes en el tratamiento de la ficción: aquellas que parten de narraciones verbales y aquellas que no tienen preferencia por ningún medio ni forma de narratividad. En el primer grupo, la escuela analítica aborda las condiciones de verdad de la ficción en el ámbito del objeto; así, Searle diferencia entre afirmaciones engañosas y no engañosas en relación con la intención del autor, que se corresponden con mentiras y ficción, sucesivamente. Asimismo, lo hace exclusivamente para el lenguaje: desde la filosofía analítica, la ficción se entiende como «something that one does with language» (Ryan, 2006: 32). Por su parte, David Lewis diferencia entre una historia ficticia, en la que un narrador cuenta una historia como verdadera sobre un mundo posible no real en el que se halla, y una historia no ficticia, tenida como verdadera sobre nuestro mundo. Según Lewis, puede haber homólogos en ambos mundos con propiedades distintas, de forma que el mundo posible sea enteramente ficticio, pero esté vinculado con el mundo real (Ryan, 2010: 11). Aquí, la ficción se vincula al referente, esto es, se sitúa en el terreno de la primeridad en que un objeto –un mundo– determina el representamen.

De Gregory Currie Ryan toma la noción de *imaginación* (make-believe): «But make-believe is not a distinct type of speech act, it is a use of the imagination that manifests itself in a wide variety of human activities», como son los juegos (Ryan, 2010: 12). Siguiendo esta línea, para Kendall Walton la imaginación es equivalente a la ficción, por lo que no está constreñida por el medio verbal. Ryan hace una síntesis de las dos aproximaciones y define su noción de ficción como una forma de representación, es decir, como «an essentially mimetic activity» (Ryan, 2010: 13). La ficción es mimética no porque deseche la distinción entre ficción y no ficción, sino porque «even though fiction represents a foreign world, it represents this world as if it were actual, using in language the indicative rather than the conditional mode» (Ryan, 2010: 14). Podemos entender, entonces, que un texto ficticio puede ser compuesto de modo realista en tanto que podría ser verosímil e incluso, en determinadas circunstancias, pasar por una representación de este mundo; realismo y ficción no pueden oponerse desde la problemática que sostiene cada uno de los conceptos.

En esta línea, Ryan desarrolla la noción de «fictional recentering» para referirse a la operación consciente que se lleva a cabo cuando se lee o ve un texto ficticio, y que se diferencia de la inmersión, que es resultado de la creación del autor y que no se reduce a

obras de ficción. Esta noción se aproxima a lo que Pozuelo Yvancos (1989) llama el pacto de ficción, como consecuencia del cual se suspende la consideración del texto en relación con el mundo real y el mundo que presenta se juzga en sus propios términos (Ryan, 2010: 14)¹⁹⁴. Además, para que haya ficción es necesario distinguir al autor del narrador (Ryan, 2006: 34), instancias que también son desligadas en el pacto narrativo por pertenecer una a la realidad y la otra al texto producto de la imaginación.

Lo cierto es que con esta etiqueta y con otras como realismo estamos girando continuamente en torno a la noción de verdad para poder conocer este mundo en un panorama medial cada vez más enmarañado. Por ello, lo importante no es tanto demostrar la validez o no del concepto sino entender por qué surge y qué problema intenta abordar. El relativismo que denuncia Beltrán Almería en su tratamiento de la realidad por parte de la intermedialidad denuncia la multiplicidad de representaciones por las que esta llega y la nueva relación con el mundo a través de estos textos que permite su objetivación, investigación, ratificación o anulación. Realismo y ficción son síntomas de un estado del mundo en que la supervivencia no se limita a la confrontación de la imagen creada por nuestro Sistema 1 con el mundo físico, sino que se expande al análisis de una multitud de representaciones protésicas que llegan al individuo gracias a los medios por los que la cultura y la memoria social se perpetúan. Paradójicamente, la posibilidad de ratificar o negar la verdad gracias a la multitud de signos que pueden ser objeto de investigación lleva a que se convierta en relativa.

Aunque sea cercana a la de ficción, es necesario distinguir la categoría de mito. En la sociedad griega previa al uso de la escritura, la palabra mito (μῦθος) se refiere a «una serie de relatos ajenos al criterio de veracidad» (Velasco López y López Eire, 2012: 20); es con el uso de la escritura que se generaliza el término *lógos* (λόγος) para referirse a un discurso serio y racional. Pero un mito, en un principio, es equivalente a un *lógos*: ambos son meramente lenguaje (Velasco López y López Eire, 2012: 21-22).

En cada cultura, los mitos explican el mundo real: «myth concerns the most real of all worlds, the very center of the believer's ontological system», igual que hace el discurso científico (Ryan, 2006: 55). La diferencia es que el mito no se puede poner en duda, por lo que el narrador no se justifica. Como vemos, en su contexto los mitos no responden a

¹⁹⁴ Hay un tipo de ficción que presenta una historia contrafactual y que Ryan se cuida de distinguir bien de su versión no ficticia —es decir, las especulaciones que hacen los historiadores sobre qué habría ocurrido en la historia si se hubieran tomado otras decisiones—: en la novela de historia alternativa «there are no formal markers of irreality, and the reader pretends that the imaginary situation really happened» (Ryan, 2006: 15).

nuestra categoría de ficción, aunque nosotros los consumamos como tales. A pesar de que los mitos han sido clasificados, ampliamente, por su temática de forma fallida¹⁹⁵, no es por su contenido por lo que deben distinguirse, sino por lo que hacen, por las consecuencias político-sociales y pragmáticas que tienen. Según López Eire, «el lenguaje humano es retórico porque está, por un lado, fundamentalmente enfocado al “otro”, al conciudadano, y por otro, porque se vale de unos signos, los símbolos, que no se relacionan con sus referentes más que por un acuerdo político-social» (López Eire, 2006: 24). Ese enfoque al otro es abarcado por la dimensión de terceridad del interpretante de Peirce: el signo no está completo hasta que no ha generado un interpretante en otra mente. Por tanto, es necesario considerar los mitos, igual que las ficciones, por sus consecuencias, no por sus contenidos.

Como señala Ryan y vimos en el primer capítulo, en sociedades preliterarias la forma de preservar el conocimiento era a través de la memoria que, por ser limitada, solo mantenía aquello que consideraba valioso (Ryan, 2006: 56), entre otras razones porque tenía una utilidad social. Con la invención de la escritura, el mito fue perdiendo su función y se erosionó, lo que contribuyó al surgimiento de la categoría de ficción como un modo narrativo (Ryan, 2006: 56). Durante la Edad Media se da un retroceso cultural que lleva a la sociedad a una vuelta a la oralidad, de modo que las fronteras vuelven a diluirse. Por esa razón la novela de aventuras del medievo tiene un carácter más maravilloso que la de la Antigüedad y está más próxima al cuento maravilloso (Beltrán Almería, 2017).

Para Ryan, la relación binaria entre ficción y no ficción tiene varias ventajas sobre el continuum analógico. Así, mantener fronteras diferenciadas hace que cuando los textos ficcionales o factuales toman características del otro el lector puede mantener clara la distinción. Sin embargo, intuitivamente, en lo que se conoce como *folk knowledge*, hay un terreno en que no se puede diferenciar claramente entre ambas categorías. Así ocurre en las narraciones orales, como cuando se refieren experiencias personales (Ryan, 2006: 54). El ámbito en el que se utiliza más la distinción entre ficción y no ficción es el de textos escritos y fotografías documentales, pero también en los testimonios orales en un

¹⁹⁵ «El mito no se puede definir, al modo de J. de Vries, como una narración referida a dioses, pues no todos los mitos tienen que ver con dioses, ni tampoco es necesariamente religioso, como propone Brelich, aunque muy importantes mitos de muchas culturas están ligados a la religión, ni como una mera cara del ritual, como exageradamente propone la “escuela ritualista”, bien atacada por J. Fontenrose y de Langhe al demostrar que no todos los mitos están asociados a rituales» (Velasco López y López Eire, 2012: 25). Lo mismo ocurre con los cuentos tradicionales, que se han clasificado de forma arbitraria según su contenido. En estos casos, se confunde causalidad y correlación: un mito no es tal por contar la historia de unos dioses o héroes, sino que cuenta la historia de héroes y dioses por lo que *hace* como mito.

ámbito como el judicial es clave la distinción, en este caso no entre ficción y no ficción, sino entre verdad y mentira, que constituye una diferenciación diversa.

Esto lleva a Ryan a hablar de la posibilidad de que la distinción entre ficción y no ficción en occidente derive de la escritura (Ryan, 2003), observación que resulta imprescindible: es necesario distinguir lo maravilloso de lo fantástico, como hace Todorov. Las narraciones que surgen en un contexto de oralidad primaria, en culturas iletradas, como los mitos y la poesía épica (y añadimos el cuento folklórico), no se entendían como ficción, sino «sacred stories given to the people by supernatural creatures» (Ryan, 2003: 55).

Con el discurso científico el mito sufre aún más retroceso. Un punto de inflexión se da en los albores de la modernidad, cuando la imprenta, con su mayor difusión de textos, acentúa este proceso: «When writing became print, and texts became more widely accessible, discourse developed strict criteria of verifiability that widened the gap between imaginative and factual discourse» (Ryan, 2006: 56-57). Aunque podemos entender que las categorías de verdad y falsedad existieron siempre, la difusión de los textos escritos permitió un cotejo que no era posible solamente con la memoria, ya que en esta los textos se transforman y los recuerdos se reconstruyen y, en todo caso, no existe un posible original que dé autoridad. El discurso científico no podía convivir con el mito y llevó a la dicotomía de ficción y no ficción precisamente porque «myth and science target the same reference world» (Ryan, 2006: 57). Todos los mitos de la Antigüedad se refieren a este mundo, lo que no es elección temática, sino una necesidad de su función.

La otra cara de la moneda, la no ficción, precisa de la posibilidad de consultar documentos (Ryan, 2006: 57). Como un fenómeno plenamente de la imprenta, aparece la llamada novela moderna que, en palabras de Villoro, se funda en su conciencia de ficción en complicidad con el lector (Villoro, 2018), pues no olvidemos que *El Quijote* es la historia de un manuscrito presumiblemente apócrifo que nos llega inventado por un narrador poco fiable, traducido y finalmente glosado. En definitiva, el aumento de discursos factuales llevó al reconocimiento de su contrapartida, la ficción (Ryan, 2006: 57).

En la actualidad, la no ficción explica el mundo real pero no de forma incuestionable como el mito –permeada por la conciencia científica de la modernidad–, mientras que la ficción preserva su poder creativo pero vinculado a mundos imaginarios (Ryan, 2006: 58). No obstante, a diferencia del mundo en que el mito florece, en la actualidad el panorama medial es mucho más amplio: ¿en qué tipo de representaciones hallamos la ficción y la no ficción?

¿Dónde se halla la ficción?

Como parte de su labor narratológica, Ryan (2006, 2010) se encarga de entender a qué tipo de objetos se les puede aplicar la ficcionalidad, y especialmente si puede hacerse con las imágenes. Para la investigadora americana, «fictionality is not a property inherent to certain media but a specific use of the media for which the concept is valid» (2006: 37), es decir, que la diferencia debe hacerse contextual y pragmáticamente, por su uso y por sus efectos. Detrás de su definición intuitiva, hay un concepto que resulta difícil de aplicar teóricamente, en especial fuera de los textos que no están compuestos con lenguaje articulado. Como en el caso de *signo*, debemos detenernos en su significado y darnos cuenta de que la dificultad para aplicarlo a la fotografía y a otros medios visuales estriba, en primer lugar, en que es un concepto cuyo significado se ha definido en relación con textos verbales. Para Ryan (2010: 8), la noción de ficción, frente a la de no ficción, debe tener una dimensión cognitiva y una dimensión fenomenológica. Cuando habla de dimensión cognitiva, se refiere a que «the judgment “it is fiction” must influence the use of the text or the interpretation of a behaviour» (2010: 8). Ryan pone el ejemplo de la novela *Marbot: A Biography* de Wolfgang Hildesheimer, que narra la vida de un intelectual inglés del siglo XIX que no existió. La diferencia entre leer el texto como ficción o como no ficción es la siguiente:

A reader who mistakes the text for a biography may be tempted to look up Sir Andrew Marbot on Wikipedia, to search for his works in the catalog of a library, or even to write a dissertation about him. By contrast, a reader who correctly identifies the work as a novel will be entertained by the author’s clever imitation of scholarly writing (Ryan, 2010: 9).

Como indica Ryan, no hay propiedades esenciales, necesarias que distingan un texto ficcional de un texto no ficcional, sino signos de ficcionalidad (Ryan, 2010: 9-10), tanto en la forma como en el contenido. Según la narratóloga americana, la ficcionalidad es una característica pragmática, «a feature that tells us what to do with the text» (Ryan, 2010: 10). Si recordamos la máxima pragmática de Peirce, podemos decir que la etiqueta de ficción o no ficción forma parte del significado de un signo porque sus efectos esperados son los que se contemplan cuando se utiliza. La condición ficticia no se aprecia en el representamen sino que se da en la terceridad, es decir, en el interpretante, al generarse en otras mentes y tener consecuencias en el mundo real. Es célebre el caso de la

adaptación radiofónica que realizó Orson Welles de su novela en 1938, situándola en lugares cercanos y con el formato de noticiario; para aquellos oyentes que no advirtieron el aviso inicial de que se trataba de una ficción, la locución causó –como interpretantes– reacciones de pánico. La ficción importa no porque se contraponga a la realidad, sino porque forma parte de ella y tiene consecuencias que intentamos prever en cada hábito. De hecho, una ficción que se interprete como verdadera deja de ser ficción y se convierte en un signo que miente.

Según Ryan, la ficcionalidad implica considerar en relación con qué mundo se transmite la información, por lo que se presentan dos opciones. Por un lado, la ficción conlleva que la representación trata de un mundo posible, no real, y por tanto que lo que se indica, a menos que el narrador mienta, es verdadero. Por otro lado, todo texto de no ficción automáticamente parece tratar del mundo real, con el que puede ser comparado para comprobar si lo que afirma es verdadero o falso (Ryan, 2010: 15).

Como representación de un mundo posible, la ficción no es susceptible de ser juzgada en tanto que verdadera o falsa. El mundo posible es *creado* por el texto, no solo representado por él, de forma que, a partir de esa representación, pueden afirmarse otras proposiciones que sean juzgadas como verdaderas o falsas en relación con el mundo imaginado en el texto. Puesto que con el lenguaje articulado se generan afirmaciones específicas, estas pueden ser evaluadas con determinado mundo.

Las imágenes, sin embargo, «are unable to make propositional acts with unambiguous content» (Ryan, 2010: 15). Afirmar que son capaces de mostrar pero sin formular proposiciones concretas podría juzgarse una perspectiva logocéntrica; como afirma Sonesson, las imágenes han sido valoradas desde el punto de vista de la información lingüística, pero pueden suministrar información de otro tipo (Sonesson, 1989: 9). Así, se puede afirmar que las imágenes pictóricas hacen declaraciones existenciales, pero en relación con la apariencia: una pintura de un barco o de un unicornio no afirman su existencia sino su apariencia ya que, frente a la imagen técnica, en la pintura no hay una relación necesaria y física con el referente (Ryan, 2010).

Consideramos que es erróneo hacer equivaler los siguientes términos: por un lado, no ficción-índice-imagen mecánica-fotografía, y, por otro lado, ficción-símbolo-imagen quirográfica-imagen plástica/digital, ya que todo signo se hace efectivo en tanto que interpretante en la terceridad. Como venimos argumentando a lo largo de este trabajo, la fotografía, a pesar de poseer una naturaleza indicial, es mayormente reconocida por la

información que se posee de ella y su significado es su interpretante. El reconocimiento del primer mensaje, en términos de Berger, es muy limitado semánticamente.

Ryan aborda la cuestión de la ficcionalidad en la imagen pictórica, más problemática de lo que a primera vista pudiera parecer, recogiendo los análisis previos y estableciendo su propia postura. En un extremo, al aplicar un criterio de ficción distinto a las obras verbales y pictóricas, se afirma que todas las imágenes pictóricas son ficticias: «In the case of pictures, the game of make-believe consists of pretending that we are directly seeing the depicted object» (Ryan, 2006: 19). Si nos damos cuenta, esta situación solo es efectiva en imágenes que presenten un alto grado de iconismo con el que busquen crear una situación de intermediación. Por ello, las representaciones esquemáticas serían consideradas signos de un objeto (Ryan, 2006: 19), a través del proceso contrario, el de hipermediación. Se trata de casos en que se da un menor grado de iconismo en la escala porque el signo plástico se hace evidente en pos de efectos significativos que no son meramente los del hipoicono. Esta postura se basa en que, en las artes visuales «“fictional” becomes synonymous with representation itself» (Ryan, 2006: 19), pero más bien podría responder a un criterio *iconocentrista*. En el otro extremo, la ficcionalidad equivale a la narratividad que provee la dimensión temporal de la que, tradicionalmente, las imágenes carecen. Según una tercera postura, las pinturas pueden clasificarse según hagan referencia al mundo real o a un mundo imaginario, en una aproximación más cercana a la que se da en los textos verbales y literarios. El problema es que de nuevo reducimos el signo a su referente, así como a su iconicidad. Como ejemplo problemático, Ryan presenta el de un retrato cubista como el de *Henry Kahnweiler* de Picasso, en el que el pintor renuncia a la perspectiva renacentista e instaura una revolución visual. Finalmente, Ryan propone que «some pictures are fictional, some are non-fictional, and for some of them the decision is irrelevant» (Ryan, 2010: 20). En primer lugar, las imágenes a las que tiene sentido aplicar la noción de ficción son aquellas utilizadas como ilustraciones de textos de los que toman su condición de ficción o de no ficción (Ryan, 2010: 21). En estos casos, como los libros ilustrados, la imagen no está representando el mundo real o un mundo posible sino otro texto verbal. En nuestra opinión, habría de aplicarse el mismo criterio para textos que acompañan imágenes, como los títulos de imágenes ficticias. Sin embargo, Ryan encuentra un problema en aquellos cuadros que ilustran historias consideradas verdaderas, como las bíblicas (2010: 21). En un caso como este sería irrelevante la elección entre ficcionalidad, porque el autor usó su imaginación, y factualidad, porque creía en la realidad de los hechos: el cuadro está ilustrando un mito.

En otros casos, en lugar de tomar la ficcionalidad de textos, puede considerarse la ficcionalidad de las imágenes por analogía a la de otro tipo de representaciones, como el lenguaje o el cine (Ryan, 2010: 21). Esto hace equivaler la imagen con la visión de alguien, una instancia similar al narrador en una historia verbal. Sin embargo, esta traslación automática es una falacia. Mientras que una narración verbal implica la pregunta por el narrador, esto es, lo que en narratología se clasifica como voz, una imagen plástica no precisa la pregunta de quién ve dentro de la escena.

Una tercera opción que Ryan explora es diferenciar las imágenes plásticas en que el referente estuvo ante los ojos del pintor y, si no fue así, tratarlas como una fantasía, esto es, como una ficción. Así es como se diferenciaría la visión ficticia de *La última cena* de la real de *La Mona Lisa* por parte de Leonardo da Vinci. Como indica Ryan, el problema es que la representación siempre se crea a partir de las percepciones, a partir de lo que denominamos *Umwelt*: no es el mundo externo lo que se representa sino el *Umwelt*, la imagen que se conforma a partir de nuestros filtros sensoriales. ¿Nos lleva eso a que todas las imágenes pictóricas son ficciones?

En todo caso, debido a su estilo, algunas pinturas «cannot be regarded as a record of perception» (Ryan 2010: 21). De nuevo, pone como ejemplo un cuadro cubista, en el que hay una diferencia entre cómo el referente se apareció a Picasso y qué inspiró en su imaginación. En el segundo caso, se trata meramente de una imagen y no tiene consecuencias cognitivas decidir si representa este u otro mundo. La opinión de Ryan es que la estética del cuadro hace irrelevante conocer si es una ficción o no (Ryan, 2010: 22), y podríamos preguntarnos si la ficcionalidad depende del grado de transformación imaginativa: «how much imaginative transformation can a portrait or a landscape tolerate without ceasing to pass as a document of visual appearance?» (Ryan, 2006: 41). De nuevo, insistimos en que Ryan hace equivaler no ficción con iconicidad y con índice, pero el retrato sí habla de la realidad, aunque no solamente de la realidad del referente o, más concretamente, de su apariencia¹⁹⁶.

Para Ryan, esto también ocurre con textos verbales: la diferencia es que la cantidad es asimétrica: «But the main difference between painting and language-based texts is that

¹⁹⁶ Es así como para Berger los mejores cuadros de Picasso expresan la interioridad del pintor: «Picasso's great paintings from 1931 to 1943 were all, including Guernica – and that is where so many critics have been misled – autobiographical. They were confessions of highly personal and very immediate experiences. They embody no social imagination in the usual modern sense of the word. The first paintings were about sexual pleasure; the tragic paintings of Guernica and the war were about pain and were the obverse of the erotic paintings. All of them were concerned with expressing sensations. All of them exploited the freedom to displace parts – the freedom won by Cubism – to achieve their aim» (Berger, 1989 [1965]: 171).

only some texts, but almost all paintings are created as aesthetic objects. This means that almost all paintings, but only some texts, invite us to cancel the importance of the question of accuracy with respect to reality» (2010: 22)¹⁹⁷.

La cuestión de la ficción y la no ficción, extrapolada de su zona de confort, parece llegar a un callejón sin salida. Sin embargo, nuestra postura es que se trata de dos etiquetas que resultan operativas porque forman parte del hábito con que se interpretan los signos y cuyas consecuencias pragmáticas es imprescindible tener en cuenta. A continuación, vamos a confrontar el problema con la fotografía para ejemplificarlo.

Fotografía y ficción

Frente a la imagen plástica o digital, la fotografía no es el resultado de la visión del fotógrafo, sino que la imagen se inscribe en la superficie por un procedimiento técnico (Ryan, 2006: 38). Podemos decir que, a pesar de todas las elecciones que éste toma, no se trata de una imagen de su *Umwelt*. Ryan (2006: 37-38) sigue el análisis de Barthes sobre su cualidad de índice, esto es, el *interfuit*. Como señalaba Sonesson (1999), la fotografía se refiere a individuos concretos, que sirve a Ryan para subrayar su capacidad de hacer afirmaciones que responden a la diferencia entre verdad y falsedad.

Sin embargo, de la misma forma que intrínsecamente, solo por sus signos, no se puede determinar si un texto escrito es ficticio o no –se necesitan paratextos, información contextual–, en una fotografía no es su naturaleza indicial sino también los partextos lo que permite decidir si es o no ficticia.

A lo largo de este trabajo hemos resaltado que una fotografía puede mentir –«A manipulated photo or film is the equivalent of a lie in language, unless the manipulation is meant to be recognized» (Ryan, 2006: 16)–. Para Ryan, la fotografía se adscribe mayoritariamente al uso no ficcional (2010: 23), mientras que deja fuera de la ficción y la no ficción las imágenes manipuladas digital o analógicamente, así como los montajes que no contasen una historia. Sin embargo, nuestra postura difiere de la suya y amplía los usos ficcionales de la fotografía. Puesto que para que la fotografía sea o no ficcional debe contar con el conocimiento del espectador, consideramos que además deberían incluirse

¹⁹⁷ Según Ryan (2010), entre los textos verbales, aquellos que caen en «the indeterminate zone» son minoría: poesía concreta y algunos poemas líricos, «especially by poems that make general rather than particular statements» (Ryan, 2010: 22). Ryan cita a Käte Hamburger, que excluía la poesía lírica de la ficción por tratar del mundo real. Para Ryan, algunos están fuera del criterio de ficción y de no ficción.

los usos ficticios de la fotografía que pueden realizarse con imágenes que en su origen no son fingidas y con aquellas que han sido manipuladas, analógica o digitalmente.

Comúnmente, contamos con fotografías de eventos escenificados ante la cámara, como en el caso de los pseudoeventos –una rueda de prensa, por ejemplo– o de una foto de familia posando. En este caso, por esa escenificación no constituirían ficciones ya que tanto la rueda de prensa como la reunión familiar son reales. La preparación para la fotografía no anula el valor incluso documental de la imagen, en tanto que la escenificación es conocida y forma parte del evento. A este grupo podrían adscribirse las fotografías tomadas por Jean Mohr para los fotoensayos que realiza en común como John Berger, algunas de las cuales están escenificadas, como retratos para los que el sujeto se situó ante la cámara –por ejemplo, Marcel–. Estas imágenes no apelan a la imaginación del lector, sino que fortalecen su vinculación con la actualidad: quieren hablar de la realidad de un doctor, de los inmigrantes o de los campesinos que habitan nuestra misma realidad.

Según Ryan, en las imágenes técnicas el uso ficcional se da *cuando el espectador sabe* que la acción representada es escenificada ante la cámara y simulada por los sujetos (Ryan, 2010: 39), es decir, las personas fingen encarnar un rol que requiere de la imaginación del espectador –en esta como en la anterior ocasión de no ficción en un estilo realista (Ryan, 2010: 21)–. Desde el punto de vista semiótico, la causa de que podamos hablar de una ficción está en el objeto, que es fingido. Ryan insiste en la importancia de la complicidad del espectador, porque hay contextos en que este resulta engañado, como el de la publicidad, que Berger y Mohr señalan a propósito de la construcción de mentiras ante la cámara: «The role of phtography in this system [publicity] is revealing. The lie is constructed before the camera. A “tableau” of objects and figures is “assembled”» (Berger & Mohr, 1989 [1982]: 96).

Por otro lado, podemos hablar de ficciones fotográficas cuando la causa está en el representamen, en cuyo caso el signo material es modificado analógica o digitalmente o usado en un montaje. A diferencia de la postura de Ryan, sí consideramos que en estos casos sea pertinente calificar estos casos como ficciones, por ejemplo, en obras de Heartfield. En el anterior capítulo afirmamos que los fotomontajes de Heartfield son ficciones sobre la realidad, es decir, su simbolismo es revelador sobre la actualidad. Desde nuestro punto de vista, son ficciones porque requieren de la imaginación del espectador para considerar un mundo real alternativo; así, en «Durch Licht zur Nacht» la escena de la quema de libros no es representada ateniéndose a los hechos, sino inventando las palabras de

Goebbel. Si bien no se trata de un caso de ficción contrafactual, la manera en que Heartfield alude a la actualidad es a través de la creación de escenas ficticias.

En tercer lugar, la ficción puede tener su origen en el interpretante. Esta es la dimensión menos vinculada tradicionalmente a la fotografía como ficción, pero es la que nos va a permitir poner en perspectiva las dimensiones anteriores. En este caso no hay pose ni escenificación, y tampoco hay retoque de la fotografía analógica o digital, sino que la información que tenemos y que nos permite reconocer la imagen no se corresponde con el objeto. Es una ficción porque somos conscientes de que no podemos reconstruir la escena que dio lugar a la imagen, o incluso el contexto nos hace *reconocer* en esa imagen una realidad alternativa.

Un ejemplo es el de *Kriegsfibel* de Brecht. Consideramos que Brecht compone ficciones, pero, en este caso, utilizando texto ficcional, como son los poemas en que despliega un simbolismo hermético, e imágenes documentales, aquellas que desde el punto de vista del objeto no son ficcionales. Sin embargo, al combinarse conforman metáforas en que el cráneo del soldado militar se convierte en un Yorick y los soldados descansando pasan a tener un estado que no se corresponde con la vida ni con la muerte. En todo caso, el ejemplo paradigmático de este tipo de ficciones son las narraciones de W. G. Sebald.

Esta triple distinción de los usos ficcionales de la fotografía según afecten a cada componente del signo –objeto, representamen e interpretante– es, en realidad, engañosa. El signo solo funciona como tal en la terceridad, es decir, cuando genera un interpretante en la mente de otra persona; la ficción, como indicamos, forma parte del significado (interpretante) de un signo porque su distinción tiene consecuencias prácticas –de ahí la máxima pragmática–, por tanto, no importa si la escena es fingida o si la fotografía es manipulada: en todos los casos el signo ficcional funciona como tal porque el espectador conoce la naturaleza de la imagen –no es engañado– y actúa en consecuencia.

En la actualidad, los fotógrafos documentales están sometidos a un gran control para que sus imágenes no tengan ningún tipo de manipulación: no pueden ser fingidas ni haber sido alteradas con programas digitales. Sin embargo, en sus inicios la fotografía documental era considerada de forma más laxa, en parte, porque la tecnología no permitía lo que las actuales cámaras digitales sí: captar todo tipo de eventos con aparatos ligeros y que precisan un mínimo tiempo de exposición.

En sus inicios, algunos de los usos ficticios eran también admitidos en la fotografía documental. En todo caso, aunque actualmente asociamos la fotografía a hechos de la realidad, el uso ficcional de la fotografía fue explotado desde sus inicios (Ryan, 2006: 38-

39; Garcia, 2010: 6). Como indica Garcia, la manera en que se han fingido escenas de ficción no ha sido uniforme a lo largo de la historia, pero tiene en común la falta de interés en el registro de la actualidad –«a lack of pretense about documenting the everyday world» (Garcia, 2010: 6)–, así como una inclinación a explotar las posibilidades de un invento técnico que, en sus inicios, presentaba numerosas limitaciones técnicas que se suplían con la escenificación.

Perkoska afirma que en el siglo XIX la fotografía es considerada como doble fiel de su objeto a través de la visión positivista (Perkoska, 2013: 26), lo que supone un lastre para la fotografía en relación con la ficción: «la percepción convencional no ve en la fotografía una obra que produce un significado, sino una huella de lo real, una impresión o reproducción directa, sin mediación, del referente» (Perkoska, 2013: 39). No obstante, esta es la visión barthesiana –podríamos llamarla posbarthesiana, consistente en proyectar su concepto de *interfuit* al pasado–, no la que en la era decimonónica se tenía en relación con la ficción, que se construía comúnmente con fotografías.

Uno de los géneros en que la escenificación era común –y aún lo es– es el del retrato, como comprobamos con la obra de August Sander. En estos, las personas solían aparecer en poses forzadas, pero también con objetos que revelasen información de su ocupación. Algunos fotógrafos ideaban escenas que generaban narraciones, sobre todo fotógrafos del Reino Unido.

En la era victoriana, era usual la creación de imágenes escenificadas (*tableau vivant*) en que los participantes posaban disfrazados para recrear obras de arte o pasajes literarios (Garcia, 2010: 6). Como parte de esta corriente, se tomaron fotografías inspiradas en textos de ficción, por ejemplo, los fotógrafos escoceses David Octavius Hill (1802-1870) y Robert Adamson (1821-1848) crearon imágenes inspiradas en la novela de Walter Scott *The Antiquary* para ilustrarla (Garcia, 2010: 7). Por otra parte, algunas fotografías recreaban alegorías, como *The Infant Photography Giving the Painter and Additional Brush* (1856) del fotógrafo sueco Oscar Gustave Rejlander (1813-1875). Adelantándose al fotomontaje del siglo XX, pero con un gran efecto de verosimilitud, el fotógrafo inglés Henry Peach Robinson (1830-1901), maestro del pictorialismo, creó imágenes compuestas por diferentes negativos, como *Fading Away* (1858) (Garcia, 2010: 7).

Una figura destacada es la de la fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron (1815-1879), afincada en India, que destacó por sus retratos idealizados y sus escenas alegóricas y religiosas –como *Une sainte famille* (1872)–, cuyos modelos solían ser miembros de su familia, el personal doméstico y visitantes. Siempre se consideró una fotógrafa *amateur*,

aunque en ciertas ocasiones vendió retratos. Escenificó fotografías para ilustrar el libro de poemas de Alfred Tennyson *Idylls of the King* sobre la leyenda artúrica, obra que decidió publicar debido a la baja calidad de las transcripciones disponibles. Expuso su obra en varias capitales europeas y en 1866 fue galardonada (Rosenblum, 1977: 80). En sus fotografías, la artificialidad era evidente por las poses y la actuación de personas conocidas (García, 2010: 7).

Por su parte, Lewis Carroll poseía un estudio en el que podía tomar fotografías como *Saint George and the Dragon* (1875), en la que aparece Xie (Alexandra) Kitchin, la niña a la que más fotografió, en el papel de la princesa lista para el sacrificio, con sus hermanos como san Jorge y otro caballero. En palabras de García, «Carroll transformed a subject of serious paintings into a fairy tale» (García, 2010: 8).

Estos fotógrafos influyeron a los fotógrafos pictorialistas en el siglo XX, que, para legitimarse y elevar el estatus de la fotografía buscaron un linaje artístico y emulaban otras formas artísticas, como la pintura; pero, frente a los fotógrafos victorianos, estaban más inclinados por la creación de imágenes subjetivas con las que expresar emociones, distanciándose así de los fotógrafos movidos por fines económicos o poco artísticos (García, 2010: 8-9).

Un caso destacado es la fotógrafa estadounidense Gertrude Käsebier (1852-1934), con fotografías artísticas que recuerdan el trabajo de Margaret Cameron, pero de forma más cuidadosa, por ejemplo, en *The Manger* como representación de la maternidad: «even the identity of the model is concealed, her face hidden in shadows, so that she becomes an archetypal figure» (García, 2010: 8).

Algunos fotógrafos tomaban como inspiración el arte del pasado. Este interés en culturas antiguas responde a la nostalgia por un pasado idealizado frente al presente de la industrialización: «In this imagined refuge, life was perceived to be simpler and more natural than in the modern world» (García, 2010: 9). Por su parte, la fotógrafa estadounidense Anne W. Brigman (1869-1950) tomó otra dirección con escenas en las que modelos desnudas posaban en escenarios naturales.

El estilo pictorialista se mantuvo en muchos fotógrafos *amateurs*. Como indica García, «The line between staged and straight photographs—for that matter, between Pictorialism and Modernism, or between the worlds of commerce and art—was not so distinct» (García, 2010: 10). Así, algunos defensores de la fotografía directa en ocasiones preparaban las escenas fotografiadas (García, 2010: 10).

En la década de 1920 la fotografía escenificada pasa a utilizarse en la publicidad, la moda y la industria de entretenimiento, práctica que es rechazada por los fotógrafos. En esos años, sin embargo, predominó la fotografía documental (Garcia, 2010: 10). La fotografía modernista en Europa tomó varios caminos experimentales –*collage*, montaje–, con fines subversivos desconocidos en los pictorialistas. Así, fue objeto del surrealismo: «Ironically, it was photography’s unique relationship to the real world that made it an appealing tool for exploring the realm of the surreal» (Garcia, 2010: 11).

La fotografía surrealista se prolongó por la fotografía de moda y publicidad, y en Estados Unidos se convirtió en un medio de autoexploración (Garcia, 2010: 11). Sin embargo, en este país con la Gran Depresión después de la Segunda Guerra Mundial las prioridades de los artistas e historiadores se decantaron por la fotografía documental.

The Book of Veles *de Jonas Bendiksen* (2021)

–¡Un laberinto de marfil! –exclamé–. Un laberinto mínimo...
–Un laberinto de símbolos –corrigió–. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts’ui Pén diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Ts’ui Pén murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ese era el laberinto.

JORGE LUIS BORGES (2002c [1944]: 46)

After much discussion, debate, and research, the Oxford Dictionaries Word of the Year 2016 is... post-truth. Post-truth is an adjective defined as ‘relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief’.

OXFORDLANGUAGES (2016, *en línea*)

This is a story about how the fake news industry works.

JONAS BENDIKSEN (2022: 25)

Un libro que *performa* en lugar de mostrar

The Book of Veles es el último fotolibro de Jonas Bendiksen¹⁹⁸, en el que documenta la ciudad macedonia de Veles como protagonista de la producción mundial de noticias falsas en el año 2016 a raíz de las elecciones presidenciales de Estados Unidos. En un estado de depresión económica, los jóvenes de la ciudad crearon sitios web que fingían ser portales de noticias sobre política estadounidense para ganar dinero a partir de las visitas; su intención no era hackear las elecciones, sino ganar dinero de forma fácil, pero, gracias a que los algoritmos de Twitter y Facebook difundieron estas noticias, además de generar grandes sumas de dinero, pudieron contribuir al triunfo de Donald Trump en las elecciones.

Estos acontecimientos llevaron a Bendiksen a reflexionar sobre cómo ha cambiado la forma en que se transmite la información, cuyo resultado es el fotolibro *The Book of Veles*, aparecido en 2021: «I started to ask myself the question – how long will it take before we start seeing “documentary photojournalism” that has no other basis in reality than the photographer’s fantasy and a powerful computer graphics card? Will we be able to tell the difference?» (MagnumPhotos, *en línea*).

En septiembre de 2021, la agencia Magnum publicó en su página web una entrevista a Bendiksen en la que explicaba el proceso creativo del libro y admitía que la obra contenía imágenes de avatares y texto generados con softwares, es decir, que había empleado prácticas sancionadas en la fotografía documental. De hecho, en la entrevista se le pregunta qué es y qué no es falsificado porque resulta difícil detectarlo con las meras capacidades visuales. El libro pasó el filtro de un festival de fotografía, Visa pour l’Image, en

¹⁹⁸ Jonas Bendiksen (Noruega, 1977) es un fotógrafo documental perteneciente a la agencia Magnum desde 2004. Ha recibido numerosos premios, entre otros el World Press Photo (2005), el National Geographic Photography Grant (2008) y Best Photography Book, The Last Testament, Picture of the Year (EE. UU.). Asimismo, ha publicado cuatro fotolibros: *Satellites* (2006), *The Places We Live* (2008), *The Last Testament* (2017) y *The Book of Veles* (2021) (Bendiksen, *Jonas Bendiksen: en línea*).

el que se proyectaron imágenes de este¹⁹⁹. Bendiksen compró entonces un perfil falso de Facebook con el nombre de Chloe Miskin para emitir acusaciones contra su trabajo, alegando que las personas que aparecían en las fotografías habían sido pagadas para ello y que el proyecto era un engaño. Puesto que no surtió el efecto deseado, Bendiksen alimentó más perfiles falsos, hasta que alguien se dio cuenta de que uno de ellos se correspondía con una mujer que aparecía en su libro, vestida de la misma forma. Bendiksen no fue descubierto por sus compañeros de Magnum, pero no pretendía ocultar la verdad durante demasiado tiempo. Como él indica, en el libro hay pistas que debían poner sobre aviso a los lectores, y de hecho el libro solo puede estar completo una vez se descubre el fraude que hay en él. Como fotógrafo documental, Bendiksen no podía mantener la mentira mucho tiempo²⁰⁰, así que lo reveló antes de que se difundiera en medios de mayor alcance.

El fotógrafo noruego primero aprendió a usar varios softwares para crear avatares en 3D, con los que generó diferentes personajes a los que caracterizó, y después viajó a Veles para fotografiar espacios vacíos. De vuelta, manipuló las fotografías para transformarlas en espacios 3D y colocar a los avatares en ellos. Como Asselin, Bendiksen elige un tema que no es de actualidad para ofrecer una investigación y análisis del mismo, no solo con el material de su cámara sino con documentos externos. En el libro se recogen varios tipos de texto escrito: hay capturas de pantalla de varias páginas de Wikipedia, hay páginas impresas de *The Book of Veles*, hay citas tomadas de páginas de internet entrecorridas en una página, y finalmente hay un relato supuestamente escrito por Bendiksen —nada dice lo contrario en la obra— sobre su estancia en Veles, una narración con narrador autodiegético de carácter policíaco y de suspense. Sin embargo, para su creación Bendiksen utilizó un programa de generación de texto (GPT-2)²⁰¹, una inteligencia artificial que utiliza millones de páginas webs, pero que puede ser alimentada con textos que comparten cierto tono para producir un tipo de composición específica. En este caso, el sistema consumió todo tipo de artículos en inglés sobre la industria de las noticias falsas en Veles para generar su ensayo: «I didn't write a single word of it. I just cut and pasted various sequences it invented together so that it had a logical flow» (MagnumPhotos, *en*

¹⁹⁹ En la entrevista de Bendiksen se recoge una imagen de la proyección en el festival, mientras que en la web oficial de Visa pour l'image no se encuentra ninguna referencia a la aparición del proyecto. <https://www.visapourlimage.com/festival/projections>

²⁰⁰ Como Jordi Évole en *Operación Palace*.

²⁰¹ La creación de un texto por una inteligencia artificial es lo que Carrión (2021) simulaba en su novela, en cuyo caso hay ciertos giros en la expresión que resultan extraños, y que a la vez le da un carácter más literario. ¿Hay algo en el relato de Bendiksen que nos haga sospechar? Frente a su forma de escribir en *The Last Testament*, este texto está formado en gran medida por frases simples.

línea). Admite, además, que las citas entrecomilladas fueron generadas también por el *software*, pero a partir de citas reales, así como los textos sobre el *The Book of Veles*, una vez introdujo el texto en el *software*.

El sistema creativo de Bendiksen en esta obra resulta revelador para nuestro trabajo. Un fotógrafo documental no tiene que preguntarse cómo hacer creíble lo que capta, ya que se presupone que es la realidad, sino de que sea lo suficientemente informativo o emocionante. Para crear sus avatares, sin embargo, Bendiksen tuvo que analizar qué es lo que hace verosímil algo, es decir, qué lo muestra creíble o, como se diría intuitivamente, realista. Así, cuenta que se sorprendía observando qué hacía tan reales las cosas en un trabajo mucho más artesanal de lo que su labor documental precisa.

Bendiksen admite que este proyecto puede minar su credibilidad, pero su intención es que sirva para hacer consciente al mundo de los retos a los que se enfrenta el fotoperiodismo y de la facilidad con que se producen y transmiten falsificaciones: «If computer-generated fake news pictures are accepted by the curators who have to pick the highlights of all the year's best photojournalism, it shows that the whole industry is quite vulnerable» (MagnumPhotos, *en línea*). Para Bendiksen, la fotografía es un instrumento para abordar temas e historias que le gustan y, por tanto, se pone al servicio de la transmisión de un mensaje mayor, de la misma forma que Mathieu Asselin y otros periodistas documentales la utilizan para hablar de la realidad unida a textos e imágenes que no son suyos; en este caso, el procedimiento es heterodoxo y responde en mayor medida a la creación artística.

Una historia de misterio

El título del libro reúne las dos historias que se desarrollan en la obra: por un lado, el viaje del fotógrafo a la ciudad de Veles, y, por otro lado, una obra previa titulada de la misma forma, que hace referencia a Veles, un personaje mítico. Comenzaremos por esta segunda historia. *The Book of Veles* es un texto escrito en protocirilo y manuscrito en tablas de madera, que había sido encontrado por Fyodor Izenbek, un oficial del ejército ruso, en 1919, y más tarde traducido por Yuri Miroljubov. Así se descubrió que narraba una historia épica sobre el dios pagano Veles, divinidad del caos y el engaño. Sin embargo, aunque se lo considera un texto sagrado en algunos círculos eslavos nacionalistas, los estudios lingüísticos e históricos revelan que era una falsificación. El texto fue traducido al inglés sin advertir su naturaleza engañosa, por lo que recibió un tratamiento erudito que

fortaleció su supuesta antigüedad. Bendiksen aprovechó ambos acontecimientos —«things that weren't really related, but still so serendipitously interlinked by name» (Magnum Photos, 2021)— para relacionarlos en la obra.

El libro utiliza una estructura circular, mostrando en las hojas de guarda sendas impresiones de la página web de Wikipedia, editadas en tono azul. Pertenecen a las entradas de «Veles, North Macedonia» y «Book of Veles» al inicio del libro y el apartado «Authenticity» de la página previa y «Veles (god)» al final. Desde el inicio se nos presentan las dos realidades que responden al nombre de Veles y de las que versa el libro: tanto la ciudad como el dios pagano. No es casual que Bendiksen elija capturas de pantalla de Wikipedia, que es uno de los lugares más visitados para consultar información, y que cuenta con una política de detección de noticias falsas.

En la estructura del libro subyace todo un despliegue intertextual. A continuación, en la primera página, se muestra una página facsímil de la traducción inglesa de *The Book of Veles*, que a su vez contiene la imagen de una tablilla manuscrita. En las páginas 2 y 3 aparece una fotografía en blanco y negro y a sangre de la tablilla, imagen cuyo origen no se identifica. El libro comienza con varias páginas relativas a la historia épica en que se da información de su descubrimiento y contenido. En la última, la página 12, aparecen dos dibujos, de un halcón y del llamado «Bird of Victory», basado en el halcón, que aparecerían en el libro. Se muestran después varias fotografías que forman una secuencia desde un cielo con dos grupos de pájaros volando y la ciudad de Veles con planos que se van acercando a las fachadas, en los que continúan apareciendo las mismas aves.



Ilustración 49. Fotografía de Jonas Bendiksen que se incluye en *The Book of Veles* (Bendiksen, 2022: 21 y 22) en la que se aprecia la fachada de un edificio con un hombre asomado a una ventana y con la bandada de pájaros negros volando a velocidad. Origen: cortesía del autor.

Aunque Bendiksen no se haya pronunciado sobre las aves, no podemos estar seguros de si son halcones ni de si son reales. Lo relevante es que hay una continuación de un mismo signo –las aves– que redunda en diferentes interpretantes como son las fotografías, los dibujos y las palabras. Si el pájaro de la victoria pudo estar inspirado en el halcón real, este último continúa siendo el símbolo de Veles. En el texto se indica que «Historical authenticity of the Bird of Victory in *The Book of Veles* has been confirmed by the latest research on the heraldry symbols of Riurikovichi princes» (Bendiksen, 2022: 12). Ahora sabemos que esa imagen era una falsificación: ¿lo son también las aves volando en las imágenes? Las fotografías presentan una textura granulada y algunas un aspecto decolorado. Significativamente, el azul de la página de Wikipedia continúa presente en esas fotografías, primero en las nubes azuladas y después en la misma ciudad, en la que contrasta con la luz amarilla que surge de algunas ventanas.

Después de estas fotografías se muestra la página que sería la portada del libro de Bendiksen, con el título, el nombre de su autor y el de la editorial. De la página 25 a la 36 se puede leer el ensayo generado con la inteligencia artificial, en el que supuestamente cuenta su viaje a Veles y los problemas que encontró para poder fotografiar a personas. De haber sido la crónica real de su estancia en la ciudad, el texto podría ser efectivamente un ensayo, pero tratándose de un montaje de otros textos cuyo resultado es una historia que nunca le ocurrió, la narración es una ficción –un cuento o un relato corto– con forma de ensayo o de crónica periodística que responde a la estética policial y de suspense.

Comienza presentándose como fotoperiodista y diciendo cuál es su intención²⁰². En este sentido, continúa la línea documental de los fotoperiodistas que viajan a un lugar para documentar su situación. Como Agee y Evans, Bendiksen se traslada a una ciudad deprimida y muestra, supuestamente, a los ciudadanos en sus casas y en las calles de la ciudad. Como es común en el simbolismo moderno, la ciudad aparece como un lugar infernal, tanto en la crónica como en las imágenes.

Al final del texto ensayístico, aparece un mapa supuestamente perteneciente a la edición de la historia épica, que muestra Europa durante el siglo IX. La ciudad de Veles que aparece sería aquella en la que se sitúa la historia épica, pero la que muestran las fotografías es igualmente mítica. No se trata de la ciudad real, sino de la ciudad de la que hablan las noticias sobre la generación de noticias falsas, porque es lo único que en realidad Bendiksen sabe de ella. Después del mapa, se intercalan fotografías de Veles con

²⁰² «I have been a photojournalist for more than twenty years». «I'm not a journalist who uses fake news. I use my camera to tell stories, not to make them» (Bendiksen, 2022: 25).

titulares de prensa y fragmentos relativos al libro épico hasta que, finalmente, se revela que este fue un fraude, gracias a la captura de pantalla de Wikipedia. El narrador se considera fascinado por las noticias falsas –«I want to tell people about the fake news industry» (Bendiksen, 2022: 25)–.

Tras su llegada a la ciudad, el primer encuentro se produce con el alcalde Diokno, quien le cuenta que la ciudad había sido un centro industrial pero su economía se había destruido en los últimos años: «Now, the city was simply a collection of abandoned buildings» (Bendiksen, 2022: 25). La ciudad adquiere entonces entidad en la historia como un dios en quien se pierde la fe y abandona a sus ciudadanos: «in recent years the people had begun to lose their confidence in the city» (Bendiksen, 2022: 27).

Bendiksen hace un trabajo de documentación sobre las causas de la crisis del país, que sitúa en la salida de Macedonia de la OTAN. Pero en el texto comete la errata de llamar Nokola en lugar de Nikola al primer ministro macedonio: ¿es posible que aparezca intencionadamente para prevenir la inmersión en el relato?²⁰³. Así, descubre que la mayor fuente de ingresos de los habitantes es la industria de noticias falsas. Reproduce el testimonio de un creador de contenido falso de dieciséis años llamado Marco (Bendiksen, 2022: 26), y habla de un hombre anónimo sin hogar durante dos meses (Bendiksen, 2022: 27).

Una de las características de hipermediación es que no hay una correspondencia clara entre lo que se cuenta y las imágenes, de manera que resulta imposible poner rostro de forma inequívoca a los personajes del relato o dar contenido a las imágenes fotográficas. Aunque en el texto se habla de una habitación con ventanas cubiertas con plástico negro²⁰⁴, no hay ninguna fotografía que muestre una estancia similar. En esta trabaja Goran, que se presenta como su traductor en Daily News, descrito como un chico joven, extrovertido, uno de los mayores «trolls» de Veles difundiendo noticias falsas. Goran es, de hecho, el pseudónimo de un chico de Veles entrevistado por la BBC (Kirby, 2016: *en línea*)²⁰⁵.

²⁰³ «The Macedonian crisis began when the country's Primer Minister, Nokola (sic) Gruevski, ordered the Macedonian army to stop taking part in the NATO military alliance, which had been instrumental in supporting the NATO-led peacekeeping operations in Bosnia and Kosovo» (Bendiksen, 2022: 27).

²⁰⁴ «[...] the office of fake news agency. It was a small room with a desk and a computer. The windows were covered with black plastic, and there were no lights. There was a small wooden table with a lamp and a laptop» (Bendiksen, 2022: 28).

²⁰⁵ También ocurre con Tamara, estudiante de 19 años en la facultad de Tecnología, que cuenta su experiencia haciendo noticias falsas y cómo Google le inhabilitó su sitio web; de nuevo, su nombre aparece en una noticia de la BBC al respecto (Oxenham, 2019: *en línea*).

Bendiksen también habla con Alex, un higienista dental de 34 años, quien afirma que las personas están inherentemente sesgadas²⁰⁶. En general, el testimonio que da es el de personas se ganan la vida con un tipo de negocio sin cuestionarse las consecuencias morales para el resto del mundo. De la misma forma que Monsanto creó un imperio económico con la fabricación de productos químicos que han tenido consecuencias nefastas para el resto del mundo, internet ha dado la oportunidad de que corporaciones más pequeñas tengan una influencia importante en EE. UU., pero sin la intención de dañar a ese país. «The problem is that most of the things that are written on the internet are fake. The only thing that is not fake is the internet itself» (Bendiksen, 2022: 28-29).

Por su parte, el alcalde prefiere no pronunciarse al respecto, sabiendo que se trata de una industria ilegal, mientras que un local de la ciudad le cuenta que lo más importante es la economía, por encima de la política –algo que podría extrapolarse al orden mundial–. Finalmente, queda con Bojan y sus dos amigos para ver cómo editan sus vídeos, pero es difícil encontrar una imagen que se corresponda con la escena: ¿quizá la de la página 61? Bojan afirma estar envuelto en la conspiración Pizzagate y preocuparse por Trump al ser consciente de que de él proviene su sustento.



Ilustración 50. En esta imagen, tres individuos –dos hombres y una mujer– se encuentran en una habitación con gran número de aparatos electrónicos, mientras visibilizan en la pantalla de un ordenador una imagen de Donald Trump, cuyo nombre es legible en esta (Bendiksen, 2022: 61). Es posible que uno de ellos se corresponda con el personaje de Bojan, pero, como en el resto del libro, no puede establecerse una correspondencia inequívoca entre las imágenes y la narración. Origen: cortesía del autor.

²⁰⁶ «Confirmation bias means people tend to look for information they can use to reinforce their own prejudices. When people see information that fits their own point of view, their brain tells them that the story is real, and the people in the story are real» (Bendiksen, 2022: 29).

El segundo día encuentra a unos hombres que matan a un oso que ha rondado la ciudad y al que acusan de atacar a su ganado. El relato, entonces, toma una focalización interna: «I remember the smell of blood, sweat and death» (Bendiksen, 2022: 31). Habla con Frantz Mladenovski, residente que dirige un centro de rehabilitación de Veles y que le informa sobre la enfermedad de glanders o muermo, que los osos se contagian de la basura. Le cuenta que estos suponen un problema para la ciudad porque, con toda su popularidad, atacaron a turistas y afirma haber sido testigo del ataque de osos a niños y perros (Bendiksen, 2022: 31). Bendiksen se adentra en el bosque y ve osos, pero no hay una referencia directa a las imágenes de las páginas 55, 66 y 116, en que aparecen estos animales.

Conoce a Andras Mitrovic, dueño de una página web conocida y, aunque intentamos encontrar su avatar, solo tenemos sospechas de que pudiera ser el hombre de la página 146. La industria de noticias falsas es llevada por Konstantin, quien le cuenta que comenzó con una noticia falsa sobre la esposa de Vladimir Putin. Después, incluso cuenta cómo uno de los productores de noticias falsas, Dimitri, se pone en contacto con él y tienen una conversación en que le confiesa que para él es una forma de acción por todas las cosas que no le gustan del mundo y que lo importante es crear una buena historia²⁰⁷.

El texto cuenta con 14 fragmentos, el último de los cuales sirve de desenlace de la historia. Comienza con reflexiones personales de desánimo sobre la situación corrupta del país (tanto el gobierno como la policía) y su papel como periodista. Después, pasa a contar cómo encontró a numerosos policías a las afueras de la ciudad y conoció la noticia de que el alcalde, con el que había hablado, había sido asesinado²⁰⁸. Con ello, da una culminación circular a la historia –comienza y termina con el alcalde– y genera un misterio que no resuelve –¿quién y por qué mata al alcalde?–. La ciudad como escenario del mal da una vuelta de tuerca, ante lo que narra sus sentimientos de soledad y miedo. Después de prohibirle tomar fotos, es amenazado con ser destruido si difunde información negativa sobre las autoridades. Según Bendiksen, el gobierno de Macedonia está en guerra con la prensa.

En definitiva, la historia, que finge ser una crónica documental, se conforma como una historia de suspense en la que el narrador conoce a una serie de personas. De nuevo

²⁰⁷ «“It doesn’t matter if the source is fake or not, a fake story is always better than a real one”» (Bendiksen, 2022: 33).

²⁰⁸ «I went back to the station, and there were a lot of policemen outside. I asked a policeman why they were there, and he said that the mayor had been killed, and they were protecting the town against another assassination attempt» (Bendiksen, 2022: 35).

se adopta el gran símbolo del viaje como forma de aprendizaje y de la ciudad como escenario demoníaco en un mundo hermético. El relato toma la forma de autoficción, que es lo que permite que sea leído como factual hasta que se revela la verdad. Como en el caso de Heartfield y Brecht, tenemos una estetización del presente que debe ser conformado como historia.

Simbolismo y falsificación

Hay ciertos elementos característicos que podrían hacer sospechar del montaje que es la obra²⁰⁹. Las fotografías carecen de la nitidez que poseen las que pueden observarse en trabajos previos de Bendiksen, como su anterior fotolibro *The Last Testament*. Los retratos, en concreto, presentan un estilo diferente, con planos más alejados y un grano palpable. En todo caso, esto puede ser atribuido a la creación de una atmósfera de frialdad y distancia en el libro.

Como hemos indicado, el libro posee una estructura circular: comienza con las vistas de la ciudad y termina también con ellas. Las imágenes, que no siguen una lógica de narrativa ni ilustran la narración del texto, repiten numerosos interpretantes que se relacionan. Así, se reitera la tecnología que permite la generación y transmisión de noticias por internet: ordenadores, rúteres, antenas parabólicas, cables, que aparecen en habitaciones cerradas y en las fachadas de las casas.



Ilustración 51. Fotografía cuyo elemento central es un interruptor y un cable inserto en la pared (Bendiksen, 2022: 89), que contribuye a generar un interpretante sobre tecnología a lo largo del libro. Origen: cortesía del autor.

²⁰⁹ En la página 56 aparece una fotografía de dos estructuras de hormigón para sostener puentes. La que está más cerca del objetivo muestra tres orificios y un cable que, en su relación mutua, se interpretan como un rostro sonriente, en cierta medida poco verosímil a la luz de lo revelado sobre el libro, aunque ello no implique que sea una falsificación.

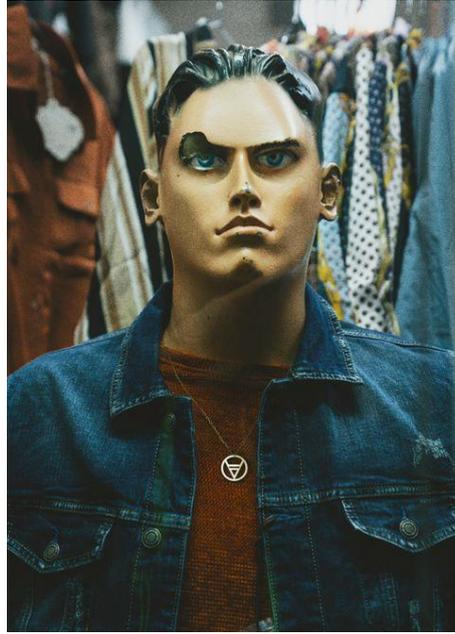


Ilustración 52. En esta imagen se retrata un maniquí con el colgando del símbolo de Veles (Bendiksen, 2022: 45). Si se compara con fotografías de otras obras de Bendiksen, puede apreciarse la menor nitidez en estas imágenes. Origen: cortesía del autor.

Por otro lado, se repiten numerosas imágenes y símbolos en los distintos medios que conforman el libro y que generan unidad en ellos. Nos hemos referido a las aves, que también se ven volando a lo lejos en otras imágenes (Bendiksen, 2022: 69, 85), pero no son la única imagen. El segundo que se reitera es el símbolo moderno de dios Veles, formado por una letra A mayúscula invertida que se lee como una letra uve. La primera vez que puede verse es, de manera disimulada, en el jersey de la primera persona que se retrata de cerca en una imagen (plano americano) (Bendiksen, 2022: 41); la segunda es en el colgante, con mucha más visibilidad, de un maniquí retratado en un primer plano (Bendiksen, 2022: 45). También aparecen dos símbolos pintados en una pared en la (Bendiksen, 2022: 83), un dibujo de los dioses Veles y Perun, cada uno con su símbolo (Bendiksen, 2022: 97), y otros distribuidos (Bendiksen, 2022: 57, 110, 137).

El tercer símbolo es el del oso, que aparecen en las fotografías, como seres reales, también generados por algoritmos (páginas 55, 66, 86, 116, 136); en cuadros –un cuadro colgado de una pared con el retrato de Veles vestido con piel de oso (Bendiksen, 2022: 63) o al lado de un oso (Bendiksen, 2022: 91), y la imagen a sangre de un tapiz que muestra un oso (Bendiksen, 2022: 144-145)–; en las páginas del libro del dios como dibujo: «Veles in the shape of a bear» (Bendiksen, 2022: 87). Además, se reproduce una página en la que se cuenta que las personas de la región Taiga de Rusia creyeron que el descubridor del libro, el coronel Fyodor Izenbek, estaba maldito por un oso y decidieron

matarlo. Aparece una fotografía con una calidad muy baja en la que supuestamente se ve, según el pie de foto, al coronel con otro compañero con un oso muerto tras la cacería. ¿Podemos creer en esta fotografía o quizá sea tan real como los de la imagen que tiene a su izquierda?

El texto finaliza con una reflexión sobre la verdad porque, como indicamos, detrás de la atención prestada a la generación de fotografías falsas hay una preocupación por qué es la verdad. Bendiksen adopta una postura relativista: «Truth is the things we believe in, and that's a simple definition» (Bendiksen, 2022: 36), que finalmente se revela irónica. Cuando afirma que la verdad es lo que se ve²¹⁰, está repitiendo una opinión que, con su libro, es negada: vamos a leer un libro plagado de mentiras que podemos ver.

En este proyecto, la fotografía no es utilizada para mostrar visualmente una realidad, sino para actuar, para llevarla a cabo performativamente. Bendiksen subvierte la ideología realista de la fotografía de varias formas: no solo ironiza con la necesidad de incluir fotografías en su fotolibro de la realidad que quiere tratar, sino que falsifica fotografías que no muestran nada significativo. Los avatares que pueblan las imágenes no son directamente identificados con los personajes de la historia; tampoco podemos ver en fotografías el clímax de la narración de suspense, esto es, el asesinato del alcalde; y, por razones obvias, nada de lo captado responde a lo ocurrido en 2016.

Lo cierto es que la pista más reveladora que deja está en los últimos párrafos, donde cuenta lo que de facto realiza: comprar un programa de retoque de imágenes para que las fotografías falsificadas parecieran reales, lo suficiente como para generar una historia²¹¹: «This is going to change the way people see photography», anuncia (Bendiksen, 2022: 36).

De la misma forma que en el relato de Borges con que se abre este apartado la novela *es un laberinto*, Bendiksen construye un fotolibro que es una falsificación. La obra no muestra el proceso de creación de noticias falsas, sino que utiliza el ejemplo de la supuesta historia épica como símbolo de falsificación y elabora él mismo la suya, porque la verdad, según indica, es *lo que nosotros creamos* («that we create») (Bendiksen, 2022: 36).

²¹⁰ «The truth is what you see, and it's the essence of photography» (Bendiksen, 2022: 36).

²¹¹ «It was easy for me to buy a set of Photoshop skills to make fake news look as real as possible. There was no need to find a source. The news was already there. And so, I set out to create a fake news report» (Bendiksen, 2022: 36).

Si retomamos nuestro concepto de texto cuyas fronteras eran difícilmente delimitables, sería conveniente establecer dos tipos de textos en este caso: en primer lugar, el libro como soporte material y, por otro, el libro después de las interpretaciones. El libro está formado por texto e imágenes, de las que la mayoría fueron tomadas por Bendiksen con una cámara digital y editadas posteriormente con un programa. Sin embargo, si enriquecemos el texto con todas las lecturas que ha soportado, lo que tenemos es un texto compuesto por gráficos computacionales que fue interpretado como si las imágenes no hubiesen sido tratadas. En este caso, el libro es una falsificación que es tomada como verídica, es decir, responde a la definición de noticia falsa. (No es casual que en el año 2016 posverdad fuera elegida palabra del año).

El análisis de este libro nos sirve para reclamar que es adecuado utilizar la etiqueta de ficción para caracterizar imágenes que han sido generadas total o parcialmente con *softwares* digitales. El de Bendiksen es un trabajo de ficción porque utiliza la ciudad de Veles como un novelista emplearía un escenario real para situar una historia inventada, pero en este caso lo hace tanto en el texto como en las fotografías. Cuando Ryan excluye las fotografías falsificadas de la ficción está dejando sin explicar una gran cantidad de imágenes y, sobre todo, la forma predilecta en que en la actualidad se generan fotografías ficticias porque, entre otras razones, puede ser más fácil o con más posibilidades que la escenificación. Por supuesto, estas imágenes solo son ficciones una vez que conocemos su creación, igual que con el texto; de lo contrario, tenemos mentiras.

Consideramos que, si se le debiera hacer una crítica a Bendiksen, no es la de editar sus imágenes, sino la de no hablar con los ciudadanos. Bendiksen admite que todo lo que conoce sobre la generación de noticias falsas en Veles le ha llegado a través de los medios de comunicación, pero no ha hablado con nadie en la ciudad que le dé su testimonio sobre ello. En consecuencia, ¿podríamos considerar que esta ficción *realista* nos revela la realidad, como era la intención de Heartfield y Brecht, o que replica la versión dada por los medios? Nos inclinamos por lo segundo porque en esta obra Bendiksen deja su labor documental –como la de Asselin– para ponerse en el papel de un creador de ficción.

CAPÍTULO 5. FOTOTEXTOS PARA LA GESTIÓN INTERMEDIAL DE LA REALIDAD

Para Beltrán Almería, es clave la revolución que genera la Historia, de la que se deriva una situación de desigualdad y que, por ello, plantea el problema de la identidad. El primer modo de desigualdad es el encarnado por las castas en la Edad Heroica para más adelante, en la Historia, comenzar a contemplar la identidad individual con su movimiento y dudas (Beltrán Almería, 2017: 242). Basándose en la división primordial entre una línea humorística y una línea seria, entre las que se da una línea mixta, la identidad divina comienza a ser objeto de duda y de risa por parte de la cultura popular, momento que antecede la crisis de la modernidad (Beltrán Almería, 2021d: 62). Por tanto, el teórico de la Universidad de Zaragoza se encarga de la identidad como el gran mito de nuestro tiempo y símbolo del estado de la humanidad (Beltrán Almería, 2019b), resultado de «la complejidad civilizatoria» (Beltrán Almería, 2021d: 63).

De la desigualdad se derivan dos aspectos: por un lado, la identidad única del dios monoteísta «como la imagen de la unificación de una nación» (Beltrán Almería, 2019b: 137) a partir de un origen compartido y una casta sacerdotal, que frente a la humanidad posee una identidad mudable; por otro lado, se desarrolla «la dualidad público-privado» y con ella la necesidad de desarrollar una «imagen pública» (Beltrán Almería, 2019b: 137). En consecuencia, la naturaleza humana es dual: posee una dimensión pública que aspira a la divinidad, que le hace aspirar a una imagen estable, a una identidad –pero que Beltrán Almería preferiría llamar *publicidad*–, y una dimensión privada, que la vincula a su animalidad, a la vida orgánica (Beltrán Almería, 2019b: 138). Así, «la publicidad es auténtica en cuanto a su dimensión simbólica. Pero es inauténtica, falsa, en su dimensión vital» (2019b: 138). No se puede vivir en el mundo histórico sin participar de alguna forma de la publicidad, porque «El mundo moderno aspira a dotar a cada individuo de su propia identidad» (2021d: 63), lo que lleva a la autoexploración. Son varios los géneros y medios para construir esa imagen pública, como biografías y autobiografías (Beltrán Almería, 2019b: 139).

Uno de los pensadores en que Beltrán Almería basa su teoría es Tocqueville, quien, atendiendo a lo que ocurría en Estados Unidos, comprendió que, tendiendo a la libertad y a la igualdad, la sociedad elegiría la igualdad (Beltrán Almería, 2019b: 142), de lo que se deriva, sin embargo, el problema del individualismo. Apoyado en el pensador francés,

Beltrán Almería reclama contemplar el problema de la identidad no a nivel individual sino en el más amplio desarrollo del género humano, «un género en transición del reino animal al reino ilustrado» (Beltrán Almería, 2019b: 144).

Su propuesta es que en la Modernidad se da la fusión entre la identidad divina y la identidad-publicidad (Beltrán Almería, 2019b: 140). El dios único deja paso al ser humano a través de la publicidad, que diviniza al individuo, para lo que se precisa una unificación planetaria en pos de la responsabilidad adquirida (Beltrán Almería, 2019b: 140-141). Ahora, la visibilidad entra en el ámbito de los nuevos medios y digital, en el que adquiere nuevas posibilidades.

En el capítulo anterior estudiamos varios fototextos incidiendo en el método de estudio semiótico y estético –los fotomontajes de John Heartfield y el caso de *Kriegsfibel* de Brecht–, así como en la relación entre realidad, ficción y simbolismo –los fotoensayos de Berger & Mohr, la investigación de Wendy Lower y el fotolibro de Jonas Bendiksen *The Book of Veles*–. Se trataba de situar los fototextos en los conceptos clave del pensamiento intermedial. En este capítulo, nuestra propuesta es interpretar ciertos fototextos que pertenecen plenamente a la modernidad, como respuestas a tres problemáticas vinculadas con la memoria, que exploramos con anterioridad –la identidad, la posmemoria y el trauma–, así como con nuevas como el futuro. Consideramos el fototexto fruto de la imaginación, como destaca Beltrán Almería (o de la ideología, según los pensadores marxistas), así como un nuevo régimen en el que se va conformando la problemática de la actualidad en la relación entre texto y fotografía. Si bien la elección de los autores estudiados podría llevar a la acusación de occidentocentrismo, su posición no deja de ser excéntrica al situarse voluntariamente fuera de varios centros, entre ellos el de la literatura, ya que en primer lugar eligen el género marginal y no canónico del fototexto.

La identidad es la problemática que destacamos en Wright Morris, novelista estadounidense que desarrolla su obra en Estados Unidos, país en el que no se sufren directamente las consecuencias de las guerras de Europa, pero que aprovecha las coyunturas históricas para atender a la pugna entre sus problemas sociales, su visión de futuro y la modernización en un mundo cada vez más globalizado, como pudimos analizar en el capítulo cuarto con la estética documental en Estados Unidos.

Morris desarrolla una obra minoritaria de fototextos, desfavorecida por el negocio editorial, que entronca estéticamente con el fotoensayo de Walker y Evans, en un momento, la década de 1940, en que en Europa se lucha la Segunda Guerra Mundial. Como argumentaba Beltrán Almería (2019b), crear y dilucidar su identidad es la misión propia

del hombre en la modernidad, que no puede obviar su lugar dentro de un estado, en un mapa geopolítico polarizado.

Varias décadas después, en Europa, W. G. Sebald se autoexilia de su país natal, Alemania, aunque no de su lengua, mientras que Jonathan Safran Foer, de nuevo en Estados Unidos, se autoexcluye de la práctica novelística ortodoxa, incluyendo fotografías y explotando la dimensión visual del texto impreso, lo que le acarrea, además, numerosas críticas éticas por su forma de tratar los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. Por ello, la práctica del fototexto no es la mera copia de un formato, sino la consciente elaboración de un artefacto para mantenerse en el margen.

Como veremos, existen numerosos puntos en común entre los fototextos de Sebald y Foer, comenzando por poner en el centro de su narrativa eventos traumáticos: la Segunda Guerra Mundial y el nazismo en tanto que un suceso de posmemoria, es decir, no vivido directamente pero heredado en sus consecuencias; y los atentados del World Trade Center de Nueva York, que se constituyeron como un trauma global gracias a la ampliación mediática y visual de que fueron objeto.

Recurriendo a los conceptos de régimen (Spier, 2011) y de sincronía de lo disincrónico (Cros, 2006), la práctica posmoderna de la reescritura cobra un sentido nuevo más profundo. Por ello, atenderemos a los fotógrafos Adam Broomberg y Oliver Chanarin, que se sitúan en el margen de la fotografía y del fotolibro al intervenir la traducción al inglés del *Kriegsfibel* de Brecht y poner el foco en las guerras en que Estados Unidos participa, ya en el siglo XXI. Como Brecht, Broomberg & Chanarin se valen del montaje para resemantizar tanto los textos como las fotografías, de manera que, también de la mano de Foer, la gestión americana de la identidad confluye con la gestión europea del trauma.

Finalizaremos el capítulo con la reciente obra del autor español Jorge Carrión. Se trata de una propuesta transmedial de literatura y fotografía, una obra de ciencia ficción que continúa con la experimentación entre medios para imaginar un futuro posible.

WRIGHT MORRIS Y LA GESTIÓN DE LA IDENTIDAD AMERICANA

Gidley (2010) defiende la conexión simbólica entre la fotografía como medio y los Estados Unidos de América como gran potencia del siglo XX: «it has seemed that photography has served as an actual projection of the economic, political and ideological power of the

USA» (Gidley, 2010: 7). Por su parte, Mitchell afirma la centralidad de la fotografía americana: «if, as Roland Barthes has suggested, “all the world’s photographs formed a Labyrinth,” surely the central region of that labyrinth would be occupied by American photography» (Mitchell, 2005b: 272), y dedica ese capítulo a estudiar la fotografía de Robert Frank y su obra canónica *The American*. Por ello, continuaremos ahondando en la relación entre la estética del idilio en la fotografía y la reflexión sobre la identidad americana.

Resulta imprescindible conocer *Let Us Now Praise Famous Men*, de James Agee y Walker Evans, para comprender la obra de uno de los novelistas más relevantes de Estados Unidos, Wright Morris²¹². Morris encarna la figura del talento doble, a la que nos referimos en el primer capítulo, que ofrece matices distintos de la colaboración entre escritor y fotógrafo, o de la del escritor que recopila imágenes. Fotógrafo y novelista al mismo tiempo, en sus inicios trató de aunar ambas actividades en obras intermediales formadas por texto y por fotografía a las que llamó *photo-texts*. Son, por tanto, ejemplos de lo que llamamos en este trabajo fototextos como subtipos de iconotextos, lo que Mitchell califica *imagetext*.

Sin embargo, si al inicio de su carrera combinaba textos y fotografías, a partir de la década de 1950 Morris se centra en la escritura de novelas, ya que, por influencia de su editor, la obra *The World in the Attic*, que iba a publicarse con fotografías, prescinde finalmente de estas, alegando que la conjunción de ambos medios será problemática para los lectores (Prieto Aguaza, 2009: 145). En todo caso, en las décadas de los años sesenta y setenta vuelve a la creación de fototextos.

En *The Inhabitants* (1946), su primer fotolibro, combina fotografías de paisajes con breves textos independientes, creando unidades semióticas que se relacionan espacialmente de forma acotada. Así, en las páginas pares coloca el texto y en las impares las imágenes, en blanco y negro, con un mismo estilo. Si bien la obra se titula haciendo referencia a *los habitantes*, estos están ausentes en las imágenes; lo que estas muestran es la huella humana en el paisaje –sus construcciones, sus casas– mientras que sus voces, sin embargo, sí están presentes en los textos.

²¹² Wright Morris nació en 1910 en Central City, Nebraska y murió en 1998. Como novelista, ensayista y fotógrafo, fue influenciado por el paisaje de su infancia por lo que a lo largo de su vida profundizó en la comprensión entre el entorno físico y la identidad de las personas, y exploró tanto Nebraska como el medio-oeste estadounidense. En su juventud estuvo en Europa luchando en la Segunda Guerra Mundial, tras lo cual retornó a América. Recibió tres becas Guggenheim, en 1942, 1946 y 1954. En la década de 1950, dejó la fotografía y se centró en exclusiva en la escritura. Su producción comienza en 1942 con *My Uncle Dudley*, a lo largo de la cual recibió algunos premios, como el National Book Award for Fiction en 1956 por *The Field of Vision* y en 1980 por *Plains Song: For Female Voices*.

La mayoría de las fotografías muestra fachadas de casas u otro tipo de edificios; en ocasiones, se detienen en un detalle menor, pero siempre externo. Nunca vemos el interior de ninguna construcción. En todo caso, la continuación temática no impide el contraste entre los motivos: se diferencian por su antigüedad, por su nivel de conservación o por algo que aparezca a su lado —un árbol, un poste del tendido eléctrico—.

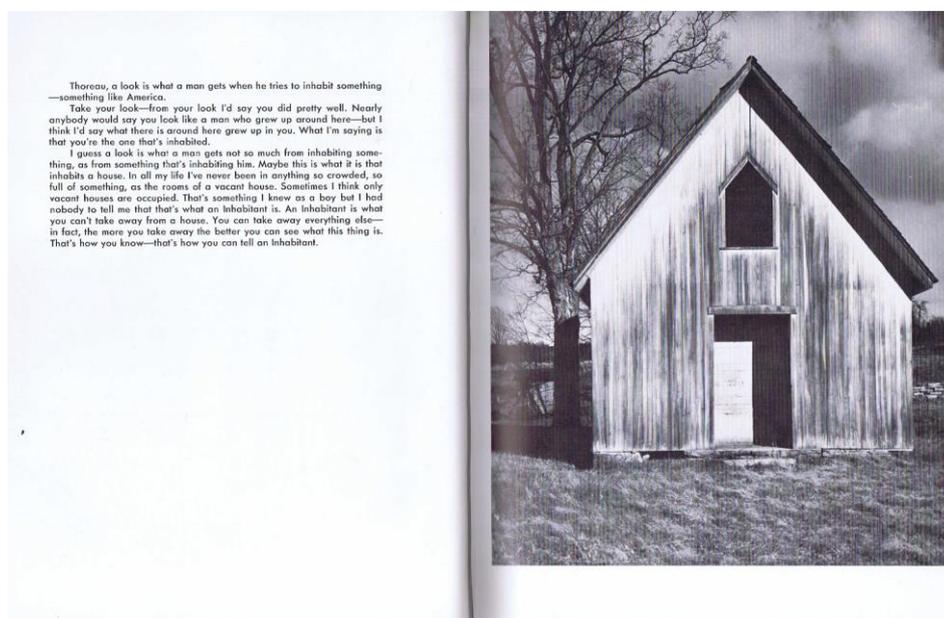


Ilustración 53. Páginas de The Inhabitants, de Wright Morris (1972 [1946]). En la imagen de la derecha se aprecia un edificio de madera aislado de otros, a cuyo lado se erige un árbol. A la izquierda se reproduce un texto cuya naturaleza no queda clara, en que se reflexiona sobre qué es un habitante, en contraste con la fotografía carente de personas.

Desde las primeras páginas se trata la mirada como tema central de la dialéctica del habitante con el lugar que habita, ya que el hombre puede convertirse en el propio habitado tanto como lo es América: «Thoureau, a look is what a man gets when he tries to inhabit something—something like America» (Morris, 1972 [1946]). El acto físico de habitar un espacio real, como el que se puede ver en las fotografías, implica el acto simbólico de adquirir la identidad que se corresponde con ese lugar. La pregunta es, en realidad, qué significa ser americano. Por ello, el siguiente texto comienza con el epígrafe «It's getting harder than ever to tell what an American is—» (Morris, 1972 [1946]).

Detectamos la dialéctica entre el hombre y su paisaje, que en el continente americano tuvo fortuna a partir del Romanticismo como el mito del conflicto entre civilización y barbarie, especialmente en los países de lengua española. La naturaleza inconmensurable se hizo real en el joven continente, que aún no había sido domesticado, a diferencia de Europa.

En sus fotografías, Morris muestra el proceso de conquista de la tierra salvaje con edificios que, en cuanto se alejan del objetivo de la cámara, se revelan solitarios o rodeados de vegetación. El mundo rural que vemos está en el límite de la civilización, pero no hay más lucha que la de la mirada –de la que, como vimos en el primer capítulo, Pratt (2007: 7) destaca su labor colonizadora–. En definitiva, Morris se detiene en los límites de la *habitación* de América, en la frontera con la naturaleza, para buscar precisamente lo que de natural y de rural hay en esa frontera, en un lugar y tiempo –América durante los años cuarenta del siglo XX– en que en Europa la civilización en conflicto había eclosionado.

Por tanto, la búsqueda de la identidad americana en el acto y proceso de habitar la tierra encuentra impulso en respuesta tanto a la crisis económica interna –como vimos con la obra de James Agee y Walker Evans– como al conflicto exterior que no se había luchado en tierras americanas. La novedad de la estética del idilio que elabora Morris se halla en mostrar la mirada sobre la naturaleza depurada de la presencia de sus habitantes. Pero lo que revela es, de nuevo, la crisis del idilio, que se basa en la confrontación del presente con una edad de oro pasada: «There was a time there was more than room enough for everybody, it was there to be had, it didn't have to be made» (Morris, 1972 [1946]).

En cuanto a los textos, ¿estamos ante ensayos? Desde el inicio, estos fragmentos plantean el tema de su reflexión (América y la identidad, es decir, qué significa ser americano), incluyendo fragmentos que parecen poéticos o literarios. En este sentido, se da una ficcionalización de las fotografías. Por ejemplo, en el fragmento en que se habla de la muerte de Willie, no podemos estar seguros de que la casa y el lugar que aparecen en la fotografía sean los escenarios reales de la narración que se cuenta y tampoco hay certeza de que ello haya ocurrido, pero la sugerencia queda esbozada y las imágenes pasan a vincularse a un objeto ficticio a través del lenguaje.

Esa ficcionalización tiene como antecedente, también, el intento de James Agee y Walker Evans de mantener el anonimato de los protagonistas de sus imágenes. A través de los textos, Morris trasciende la pura anécdota que da lugar a las fotografías con un propósito que en la modernidad une tanto a la novela como al ensayo: revelar la identidad del hombre. Este objetivo deja en segundo plano la cuestión genérica frente a la estética: la del idilio en crisis en la modernidad, que encuentra en el objetivo fotográfico un nuevo sustento en dialéctica con la palabra escrita.

En 1948, aparece un nuevo *photo-text* de Morris: *The Home Place* (1948), una novela en el sentido convencional –es decir, continuo, como lo son las narraciones de W. G. Sebald o Jonathan Safran Foer que analizaremos–, que cuenta un día en la vida de Clyde Muncy, quien regresa con su esposa e hijos a la granja que su tío posee en Nebraska, y considera dejar la ciudad en que vive, New York, en pos de una mejor vida. Reconocemos una continuidad temática con *The Inhabitants*, en este caso encarnada en unos personajes a lo largo de la narración. Clyde regresa a sus orígenes rurales para darles un futuro más próspero a sus hijos.

Desde un punto de vista ideológico, el mundo rural que nos presenta Morris está próximo al de *Antlitz der Zeit* de August Sander, en la forma en que se tipifican las identidades laborales. La esencialidad de cada tipo fijado en la fotografía es en la narración de Morris una declaración abierta de los personajes. Así, cuando Clyde sugiere a su tía que su familia y él podrían vivir en la casa del fallecido Ed, toma conciencia de que realmente no es un agricultor:

«I just happened to mention that Harry said Ed's house would be empty. I suppose you know we're looking for a house?»

«I declare,» she said, «but a house isn't a farm. Do you farm?»

I'd forgotten about that.

«He could learn,» Peg said. «All he does is talk about the country. He says the country is the only place in the world for kids.»

«That still doesn't make me a farmer,» I said.

«You mean to say you can't learn?»

«A farmer is a farmer,» I said. «You grow it. You don't learn it.» (Morris, 1999 [1948]: 33).

Y, de la misma forma, su tía Clara afirma: «I'm a farmer's wife» (Morris, 1999 [1948]: 1). Sin embargo, igual en que los tipos de las fotografías eran rebasados por los individuos, los personajes de novela luchan por retornar y encontrar su lugar en ese idilio rural en el que construir su identidad, dañada por el mundo urbano y por la destrucción de la Guerra Mundial, a la que se alude en la obra:

«Ivy was set to marry her,» she said, «then the war came along and they had to put it off. Six more years. That makes twelve years in all.» Twelve years is how long I've been

married. Ivy is a year younger than I am, so the way I would calculate would be that he had been waiting for eleven years. «That's a good deal for time, when you're young,» she said (Morris, 1999 [1948]: 41).

En la novela, se insertan fotografías²¹³ que ocupan cada página por completo, a sangre o dejando uno de los márgenes para guardar la proporción. Por ello, en ocasiones las imágenes aparecen a mitad de un párrafo, según quedó interrumpido al final de la página anterior. Esta alternancia recuerda la de *The Inhabitants*, pero añadiendo la dificultad de un texto continuo.

Comenzaremos caracterizando la relación entre la narración y las imágenes por contraste de lo que no es: no se da una representación de los personajes ni de escenas tal y como se narran en la novela. En ello, el fototexto de Morris se diferencia de las fotonovelas clásicas, así como de lo que hemos llamado la nueva fotonovela –Plissart, Marker, etc.–, incluso a las obras de Berger & Mohr y las que estudiaremos de Sebald; es decir, no trata de representar la narración que estamos leyendo, como se esperaría del más amplio título de *libro ilustrado*. Más bien, se asemeja a textos posteriores, como el de Jonas Bendiksen.

Morris da un paso más en cuestión de diégesis, de forma que podría estar más cerca de lo que encontraremos en autores como Bendiksen, Sebald y Foer: imágenes intradieгéticas, es decir, que forman parte de la trama y de lo que hacen los personajes –imágenes que toman con sus cámaras, que coleccionan o que contemplan—. En este caso, las fotografías podrían ser escenas vistas por el protagonista, pero a las que no siempre se refiere el texto explícitamente. Un caso en que deducimos que los personajes contemplan la imagen aparece al inicio. La fotografía que abre la obra es la de un anciano realizando una tarea manual, enmarcado por una puerta, con el rostro inclinado hacia abajo y oculto por una gorra. Por su parte, el texto comienza inquiriendo sobre la actividad que realiza el anciano:

«What's the old man doing?» I said, and I looked down the trail, beyond the ragged box elder, where the old man stood in the door of the barn, fooling with an inner tube. In town I used to take the old man's hand and lead him across the tracks where horses and men,

²¹³ Parte de las fotografías que aparecen en la obra fue tomada por Morris en mayo de 1947, cuando volvió a una granja familiar en que vivían sus tíos, en Nebraska.

little girls, and sometimes little boys were killed. Why was that? They didn't stop, look and listen. We did.

«Is he planting melons?» Clara said.

«No, he isn't planting melons,» I said. Clara put her hand over her glass eye, drew down the lid.

«If he isn't planting melons it would be nothing useful,» she said.

«He's fixing his inner tube,» said the boy (Morris, 1999 [1948]: 1).

El texto no sirve solo para revelar la verdad documental de la imagen, es decir, las circunstancias del momento en que se captó, sino que muestra, sobre todo, que el significado de la imagen no se corresponde con las circunstancias autorreveladas al ver la fotografía. Lo que los personajes ven en la actividad del anciano depende de su experiencia previa y de lo que esta les permita entender de los estímulos visuales. Por ello, Clara toca su ojo de cristal y juzga inútil lo que esté haciendo el anciano. Como en otras obras, la visión es abordada, pero no a través de las fotografías –los distintos tipos de oculares de *La Jétee*, el retrato de ojos–, sino del propio texto, haciendo referencia a la visión deficiente de los personajes y a cómo limpian las lentes que les permiten o dificultan apreciar la realidad (Gidley, 2010). Volvemos, pues, a la semiótica cognitiva que comienza Peirce y continúan Eco y Sonesson, entre otros. Clyde y su familia están intentando reconocer una escena y creando el tipo cognitivo de la misma, contrastando lo que perciben con su experiencia del mundo, y también los lectores-espectadores de la obra se enfrentan a un mundo que puede serles más o menos ajeno, a un mundo de fotografías que carecen de leyenda explicativa.

Una de las imágenes presenta un cambio cualitativo: deja de ser una escena real contemplada y se convierte en una fotografía física, inserta en un marco negro según el texto, que los personajes poseen y escrudiñan. En ella, un grupo de hombres y mujeres posa delante de una casa (Morris, 1999 [1948]: 154-155). Se trata de una fotografía familiar, en la que doce de los catorce presentes poseen el apellido Muncy, y que podemos ver justo después de que un anciano exclame «Bring me that thing!» (Morris, 1999 [1948]: 153). En la mayoría de los casos, sin embargo, lo que se puede ver en las imágenes se correspondería con alusiones de la narración sin buscar una correspondencia directa.

Por ello, *The Home Place* no cuestiona la representación fotográfica: las imágenes crean su propio universo, que es el mismo que el del texto, pero no lo ilustran, es decir, no existe una correspondencia entre las escenas narradas y las vistas. Puesto que las

fotografías carecen de pies de foto, el lector puede relacionarlas con elementos textuales, pero de forma equívoca. Podemos reconocer en las imágenes el ámbito en que se desenvuelve la narración, pero no esa concatenación de acciones. Por ello, no existe écfrasis convencional o inversa, sino una cocreación del universo representado en que ambos medios cuestionan las capacidades del otro y las propias.

Gidley subraya la substancia ideológica que subyace a la obra de Evans, en la que a su vez se inspira Morris: la visión del poeta Walt Whitman (1819-1892), que no en vano escribe su obra al mismo tiempo que la fotografía comienza su desarrollo²¹⁴. Lo que Whitman aprecia de la fotografía es su posibilidad de encarnar un nuevo simbolismo: «Whitman had an increasingly high regard for photographers, for the way their eyes and their spirits turned a photograph into a convincing image of identity, for the way they made the actual things for the present suggest ideals and possibilities» (Folsom, 1994: 56). Ello se correspondería con su intento de dar un sentido espiritual a lo mecánico.

Morris continúa la estela del idilio moderno de Agee y Evans pero, como hemos apreciado, también experimenta más abiertamente con la ficción y la fotografía, con prácticas que serán antecedentes de Sebald y Foer. La identidad americana surge de la identidad simbólica del idilio, marcada por la representación fotográfica, sobre la escisión de la modernidad, sin ser ajena a un conflicto lidiado fuera de su territorio. En definitiva, Morris da valor al fototexto como sustento adecuado, e incluso predilecto, para abordar la cuestión por la identidad del hombre de la modernidad, en este caso, en tanto que americano en un mundo globalizado.

W. G. SEBALD Y LA GESTIÓN DE LA POSMEMORIA

En el panorama literario de finales del siglo XX, el autor alemán W. G. Sebald²¹⁵ irrumpió de forma novedosa y en parte desconcertante debido al narrador que se erigía en sus obras

²¹⁴ Destaquemos que la visión de Whitman no solo está presente en obras que tratan de la América rural, sino de la nueva. Así, en el poema visual *Manhatta* (Stand y Sheeler, 1921: *en línea*), que se configura como una écfrasis inversa, los fotógrafos Paul Strand y Charles Sheeler emplean versos de Whitman para elaborar una visión optimista de la ciudad de New York.

²¹⁵ W. G. Sebald nació en 1944 en Wertach, Alemania. Vivió en Suiza y se instaló en Inglaterra, donde fue profesor universitario en Norwich desde 1970. Víctima de un accidente automovilístico, murió en 2001. La obra en que primero incluye fotografías, *Schwindel. Gefühle* (1990), formada por cuatro relatos, apareció español con el título de *Vértigo*, traducida por Carmen Gómez García para Anagrama (2010); *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (1992), también se compone de cuatro historias, en que destaca la reconstrucción de la memoria de una persona vinculada con la segunda posguerra, y fue traducida al español como *Los emigrados* por Teresa Ruiz Rosas para Anagrama (2006b); a continuación, apareció *Die*

y a la inclusión de imágenes, especialmente de fotografías²¹⁶. Sin embargo, debe entenderse, por un lado, como continuación y ruptura con las obras de Heartfield y Brecht al heredar una realidad de posguerra y una elaboración fototextual de la misma, y, por otro lado, una conciencia profundamente posmoderna, que bebe de Jorge Luis Borges y que se despliega en su problematización de los límites entre ficción y no ficción y de las representaciones de la realidad.

*La metáfora en Die Ausgewanderten*²¹⁷

Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher
Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen²¹⁸.

HEINRICH HEINE (1997 [1823]: 243-244)



SHOLZ & FRIENDS (2006)²¹⁹

Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt (1995), aparecido en español como *Los anillos de Saturno* con traducción de Carmen Gómez García para Anagrama (2008); el año de su muerte se editó *Austerlitz* (2001), que Miguel Sáenz tradujo para Anagrama (2002).

²¹⁶ Para profundizar en la historia de las imágenes de las obras de Sebald, cfr. Patt y Dillbohner (2007).

²¹⁷ Parte de este apartado y otros de esta tesis, especialmente «Montaje: John Heartfield» y «Metáfora e ideología» (pertenecientes al Capítulo 3), forman parte del artículo «The Photographic Metaphor: Heartfield, Brecht, Sebald» (Laguna Martínez, 2021).

²¹⁸ «Eso fue sólo un preludio, cuando se queman libros, también se termina quemando gente» (La traducción es mía, [A. L. M.]).

²¹⁹ Esta obra conmemora a escritores y poetas alemanes, como parte del proyecto «Land der Ideen» (Tierra de ideas), en Bebelplatz (Berlín, Alemania). Se erige como un monumento a la quema de libros por los nazis el 10 de mayo de 1933 en ese lugar. Origen de la imagen: <https://cubilliterario.wordpress.com/2019/01/11/esculturas-que-homenajean-la-lectura/#jp-carousel-1680>.

En este apartado analizaremos algunas fotografías que se incluyen en la obra *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (1992) para retomar el estudio sobre las metáforas de Heartfield y Brecht realizado en el capítulo tercero, y ejemplificar así lo que llamaremos «metáforas explícitas e implícitas». Partimos, para ello, de la idea de que no es la búsqueda de identidades sino de metáforas –es decir, de sentidos desplazados, de interpretantes conectados– lo que descubre los intersticios de la realidad. En este sentido, W. G. Sebald parece ser la continuación necesaria de las obras de Heartfield y Brecht, ya que heredó no solo una realidad de posguerra en Alemania sino una ficción de imagen y texto. Después de la exploración de autores claves para comprender a Sebald como Heartfield y Brecht, la obra de Sebald nos sirve para comprender cómo los textos ficcionales exponen el carácter semiótico de las fotografías para mostrar su ideología realista.

Metáforas explícitas

«Max Aurach»²²⁰ es la última y la más extensa narración de *Die Ausgewanderten*. El narrador cuenta que en 1966 se muda a Inglaterra y conoce al pintor Max Aurach en Manchester, pero solo más tarde, cuando lee sobre Max, descubre que sus padres murieron después de haber sido deportados en Alemania. Nos centraremos en esta segunda parte de la historia, cuando el narrador se da cuenta de que no entendió a Max: «Unverzeihlich erschien es mir nun im Nachdenken, daß ich es damals in Manchester entweder verabsäumt oder nicht fertiggebracht hatte, Aurach jene Fragen zu stellen, die er erwartet haben musste von mir»²²¹ (Sebald, 1996: 266), así que regresa para encontrarlo y hablar con él nuevamente.

Entre las imágenes de la narración, tres de ellas se relacionan con Max de diferentes maneras. La primera fotografía reproduce una de las pinturas de Max, un retrato que el pintor trazó y borró varias veces hasta que el papel no resistió más. Si bien, como afirmamos previamente en este trabajo, se destaca la fotografía por ser un índice del objeto, en términos peirceanos este cuadro es, de hecho, un índice de su autor, Max, ligado física y necesariamente a él. Entre ambos se entabla una relación causal, a pesar de que para

²²⁰ En la edición española la narración se titula «Max Ferber», siguiendo la edición inglesa. El personaje de Max se basa en parte en el artista londinense Frank Auerbach, quien no permitió que sus obras aparecieran en la traducción inglesa, por lo que Sebald, además, modificó el nombre del personaje en alemán como Max Aurach.

²²¹ «Al meditar me pareció imperdonable que yo hubiera omitido o no hubiera acertado a formularle a Ferber las preguntas que él debió de esperar de mi parte» (Sebald, 2006b [1992]: 201).

reconocer la acción del pintor en el cuadro sea necesario contar con otro tipo de información.

La tercera fotografía es el retrato de Max, que forma parte del artículo leído por el narrador, de la que se reproduce el fragmento que encuadra su ojo y que capta la atención del narrador: por ello se muestra como una visión intradiegetica, cuyo sesgo responde a la mirada del narrador. La fotografía, por tanto, no se emplea como un *afuera* de la subjetividad del narrador, sino como una elaboración de su punto de vista.

Nos centraremos en la segunda fotografía de Max, que se basa en un procedimiento distinto. Se trata de una imagen en que Max aparece de niño y que le recuerda la posición que tenía estando enfermo: «Ich erinnere mich außerdem, daß die krumme Stellung, die ich notgedrungen einnahm, mir quer durch den Schmerz hindurch eine Fotografie ins Gedächtnis rief, die der Vater von mir als Zweitkläßler gemacht hatte und die mich zeigte die über die Schrift gebeugt»²²² (Sebald, 1993 [1992]: 255-256). El propósito de esta fotografía no es mostrar su referente físico, sino otro referente, «halbaufgerichteten Haltung»²²³ (Sebald, 1993 [1992]: 254) de Max durante su enfermedad, de manera que esta imagen, la única que queda de Max, se basa en una iconicidad metafórica.

En el análisis de los fotoepigramas de Brecht, apreciamos que las metáforas se enuncian en los poemas, en que soldados dormidos y soldados muertos, cavidades y tumbras tienen la misma realidad lingüística. Pero ambos términos, el real y el imaginario, se perciben a la vez en las fotografías: el término real está anclado por un pie de foto – además de vincularse con las circunstancias reales de toma de la imagen– y el término imaginado es reconocido por un conocimiento cultural que podría apreciarse sin el poema y que se basa en una similitud visual convencionalizada. En la imagen, solo uno de ellos presenta una realidad indicial, mientras que el otro es un término ficticio –hombres muertos, Yorick–, pero ambos términos se ven al mismo tiempo en la imagen. El hecho de ser reconocidos en la fotografía no implica una relación natural entre objeto e interpretante, sino la asunción de un conocimiento cultural que puede estar basado en menor o mayor medida en una semejanza, es decir, en estímulos visuales que generan la misma respuesta: ¿los soldados que duermen parecen dormidos porque duermen, o duermen porque parecen dormir?

²²² «Recuerdo además que la postura torcida que por fuerza adopté me trajo a la memoria, por encima de todo el dolor, una fotografía que me había hecho mi padre cuando estudiaba segundo y que me mostraba profundamente inclinado sobre la escritura» (Sebald, 2006b [1992]: 1994).

²²³ La «postura semierguida» (Sebald, 2006b [1992]: 1993).

Por el contrario, los términos imaginarios en las metáforas de Sebald no forman parte del conocimiento general, sino que son personajes ficticios, por lo que su semejanza icónica no podría percibirse sin el texto. El vehículo se muestra en la imagen, pero el término imaginario es una imagen mental creada por el texto de ficción, por lo que este no se puede reconocer sino *aprender*. De esta forma, las metáforas en la obra de Sebald forman parte de una trama ficcional, que de la mano de Ryan aprendimos que es mimética, por lo que son reconocidas por el saber cultural de otro mundo posible. Esto significa que la obra de Sebald es una ficción explícita que utiliza texto ficticio y fotografías no ficticias para parecer documental.

Metáforas implícitas y modo simbólico

La segunda historia de *Die Ausgewanderten* es «Paul Bereyter», la reconstrucción de la vida del protagonista tras su suicidio en las vías del tren. Desde un punto de vista estructural, el suicidio de Paul es la función narrativa más importante, acto que da sentido a algunos indicios sobre su forma de morir. Marcada por el régimen nazi, la vida de Bereyter es contada al narrador por Mme. Landau, que muestra las fotografías de un álbum. A medida que avanza la historia, se muestra la obsesión de Paul por los trenes, y la pérdida de Helen, su amante, deportada en un tren en Alemania.

Además de las fotografías de Mme. Landau, el relato se enriquece visualmente con otras imágenes creadas por el narrador: una fotografía de la vía del tren en el lugar donde Paul se suicidó, simulando la perspectiva de la víctima, y dos dibujos que Paul realizó en sus clases y los alumnos debían reproducir en sus libros, uno de ellos un plano con un tren. Como las fotografías del álbum de Mme. Landau, estas dos imágenes buscan una identidad, pero tienen un papel metafórico, estando en el lugar de las originales y mostrando una alteridad.

Podemos interpretar la primera como una prueba de las limitaciones de la perspectiva del narrador (Osborne, 2013: 113), ya que este no es capaz de prestar atención a algunos indicios. La postura de Sebald resulta entonces irónica: esta *crónica de una muerte anunciada* –como la de García Márquez– no presenta enigmas sobre el suicidio de Paul, sino personajes incapaces de reconocer los indicios. Osborne (2013) enfatiza la importancia de la pérdida de su amante, pero omite el hecho de que los personajes no destacan esta pérdida como una verdadera causa de su suicidio. Esto quiere decir que

donde hay que buscar el motivo de su muerte no es en las fotografías de Paul, sino en las de Helen:

ist für den Paul, einer Mutmaßung Mme. Landaus zufolge, nicht weniger als eine Offenbarung gewesen, denn wenn diese Bilder nicht trügen, sagte sie, dann war die Helen Hollaender freimütig, klug und zudem ein ziemlich tiefes Wasser, in welchem der Paul gerne sich spiegelte²²⁴ (Sebald, 1993 [1992]: 71-72).

En la edición alemana, a mitad de este párrafo, hay una serie de tres imágenes que muestran a Paul y Helen, que «evoke either the consecutive images running by a train window, or a railway track» (Osborne, 2013: 113). Las fotografías de Helen son también las imágenes de Paul, por lo que la deportación de Helen es la función clave necesaria para comprender el suicidio de Paul; el problema estriba en que los índices no se interpretan correctamente. En este universo semiótico, que de nuevo se identifica más con una enciclopedia, las fotografías no significan por su semejanza sino metafóricamente: las imágenes de Helen tienen como interpretante una alteridad, Paul. Como en las metáforas explícitas, este tropo implícito está permitido por el conocimiento que da el texto, no por lo que se percibe visualmente.

Scott afirma que las fotografías en Sebald no pueden ser entendidas satisfactoriamente por la semiótica sino por la fenomenología (Scott, 2011: 231). Sin embargo, a lo largo de este trabajo se muestra que la semiótica peirceana así como la derivada de esta o afín –como el modelo de enciclopedia de Eco, ciertas ideas de Sonesson, que de hecho incluye la fenomenología en su proceder, así como el atlas de Warburg– se demuestran eficaces en el estudio de los fototextos no solo de Heartfield o Brecht, cuya intención los aleja de la ficción explícita, sino también de obras como las de Sebald, que se basan en la confusión entre aquella y lo factual.

De hecho, para abordar las perplejidades señaladas por Scott (2011: 231), a las que parece no llegar la semiótica, Umberto Eco desarrolla lo que llama el modo simbólico, definido como «a particular modality of sign production» (Eco, 1984: 162), que aparece cuando se violan ciertas máximas del texto para que el lector busque una interpretación simbólica. «A positive way to approach every instance of the symbolic mode would be

²²⁴ «fue para Paul, según las conjeturas de madame Landau, nada menos que una revelación, ya que si las fotos no engañan, dijo, Helen Hollaender era franca, inteligente y además un alma bastante profunda, en la que Paul gustaba reflejarse» (Sebald, 2006b [1992]: 57).

to ask: which theology legitimates it?» (Eco, 1984: 109): como se verá, teología o no, es la ideología posmoderna la que podría legitimar el modo simbólico en Sebald.

Las ficciones de Sebald pueden considerarse un ejemplo de textos posmodernos, aunque no hay unanimidad al respecto (Long, 2007). La actitud irónica de las ficciones posmodernas –«where what is said is contradicted by what is meant» (Nicol, 2009: 13)– es utilizada por el narrador autoficcional de Sebald, quien irónicamente se identifica con el autor. Asimismo, la fotografía suele ser tema clave en la política de la posmodernidad (Hutcheon, 1991). Si bien su uso en un texto de ficción podría considerarse más cercana al realismo, por su pretensión de reflejo de la realidad, el posmodernismo se centra en las formas en que se conocen la realidad y el pasado, frente a la suposición realista sobre la transparencia de los medios, el lenguaje y la fotografía (Hutcheon, 1991). Así, las fotografías aparecen como un procedimiento de metaficción al perturbar las convenciones de la ficción (Nicol, 2009). Este es el camino en que se halla Sebald.

La forma en que sus narradores recopilan información pone en primer plano la noción misma de marcos: «we experience the world as mediated through a range of discursive and narrative constructs, especially from culture, media and advertising» (Hutcheon, 1991: 31). En consecuencia, no es posible un narrador omnisciente sino a través de testigos y documentos, algo que en última instancia se halla en Cervantes. En «Max Aurach» aparece una fotografía que señala esta problemática. El tío de Max asegura que se publicó una imagen falsa del incendio de los libros en Bebelplatz el 10 de mayo de 1933. Después de un tiempo, el narrador encuentra la imagen y muestra que, efectivamente, se trataba de una falsificación, de cuyo hallazgo su tío sacó algunas conclusiones:

Der Onkel bezeichnete diese Fotografie als eine Fälschung. Die Bücherverbrennung, so sagte er, habe in den Abendstunden des 10. Mai – das wiederholte er mehrmals –, in den Abendstunden des 10. Mai habe die Bücherverbrennung stattgefunden, und weil man aufgrund der zu diesem Zeitpunkt bereits herrschenden Dunkelheit keine brauch machen Foto können, sei man, so behauptete der Onkel, kurzerhand hergegangen und habe in das Bild irgendeiner anderen Ansammlung vor der Residenz eine mächtige Rauchfahne und einen tiefschwarzen Nachthimmel hineinkopiert. Das in der Zeitung veröffentlichte fotografische Dokument sei somit eine Fälschung war, sagte der Onkel, als stelle die von ihm

gemachte Entdeckung den entscheidenen Indizienbeweis bei, so war alles eine Fälschung von Anfang an²²⁵ (Sebald, 1993 [1992]: 274).

Este pasaje es de enorme relevancia para comprender la poética de Sebald. En él se puede observar la conciencia posmoderna que considera el pasado una representación (posiblemente falsificada): «all past ‘events’ are potential historical ‘facts’, but the ones that become facts are those that are chosen to be narrated» (Hutcheon, 1991: 78), o para ser fotografiado, se podría decir. Aquí, la relación fototextual parece ser clara: el texto dice que las fotografías pueden ser falsificadas, y por tanto no son fiables, pero esta interpretación tan evidente y banal resulta sospechosa –quizás como parte de la lectura paranoica en la ficción posmoderna– porque esta relación imagen-texto parece perturbar la narración, lo que es un indicio del modo simbólico (Eco, 1984: 167). Debido a la historicidad del evento, no tiene sentido cuestionar su realidad factual, por tanto se trata de un engaño obvio; sin embargo, y esta es la verdadera perturbación, se induce al lector a preguntarse si alguna de las imágenes anteriores del libro es falsa. En términos de *dominante* según la propuesta de McHale (2004), en lugar de cualquier sorpresa epistemológica, este texto presenta una sospecha ontológica, no solo sobre la consistencia de la prueba, sino también sobre la consistencia del evento mismo. Se cuestiona la realidad del mundo a partir de sus representaciones, y causa y consecuencia parecen estar invertidas, o, en palabras semióticas, antecedente y consecuente. Es un ejemplo claro de lo que hemos llamado la ideología realista de la fotografía entendida como la obligatoriedad de esta de representar los eventos del mundo para dotarlos de realidad.

La interpretación simbólica de esta fotografía es clave para entender las ficciones de Sebald, ya que se dirige directamente al lector de forma implícitamente cervantina: ¿una imagen ficticia destruye la realidad del hecho real? La ironía es evidente, pero no tan simple: como todo signo ficcional, la imagen crea su objeto, de manera que las fotografías son signos que sí pueden ser «‘realistic’, truer than the original» (Eco, 1984: 226). Los textos de Sebald, como la imagen falsificada, juegan con la credulidad del lector

²²⁵ «Mi tío calificó aquella fotografía de falsificación. La quema de libros, dijo, tuvo lugar ya entrada la noche del 10 de mayo, e insistió en el dato: ya entrada la noche del 10 de mayo tuvo lugar la quema de libros, y puesto que a aquellas horas reinaba la oscuridad y por tanto era imposible sacar una foto que valiera para algo, habían cogido, dijo el tío, y sin más miramientos habían copiado en la imagen de otra concentración cualquiera delante de la Residencia una potente nube de humo y un negrísimo cielo nocturno. El documento fotográfico publicado en el periódico, por consiguiente, era una falsificación. Y del mismo modo que ese documento era una falsificación, dijo el tío como si lo que había descubierto fuera la prueba decisiva, todo era una falsificación desde el principio» (Sebald, 2006b [1992]: 208).

sobre su condición factual o ficcional: cuando se descubre que los textos son ficciones, ¿se destruye la realidad de sus objetos? Esta misma pregunta parece plantearse con la lectura del libro de Jonas Bendiksen, pero no desde el punto de vista de un novelista sino de un fotógrafo documental que, finalmente, descubre la ficcionalidad de su trabajo como *moraleja* de la realidad de su contenido. Sebald, cuyas pretensiones eran las del narrador de ficciones, planteó la pregunta sin descubrir la respuesta, en la senda de Borges.

Como Heartfield, Brecht o Berger & Mohr, Sebald utiliza las fotografías para crear un tipo de fototexto que se encargue de la actualidad y del pasado reciente. En el relato, se piensa que la fotografía falsificada es un icono perfecto de su objeto, por lo que esta tiene que ser adulterada para parecerse a lo que se sabe sobre el objeto, y al mismo tiempo tiene que ocultar su naturaleza falsificada, ya que se considera un índice. En definitiva, esta fotografía representa el fetichismo de las imágenes naturales que busca la identidad, como afirma Mitchell (2013 [1986]: 90). Por el contrario, los fotomontajes de Heartfield son ficciones explícitas cuya disposición crea un nuevo signo metafórico sobre la realidad, un mensaje improbable que resulta «tragically meaningful» (Heartfield, 1977: 64) con una pretensión documental. Como insiste Eco, las fotografías pueden mentir: el humo del cuadro no necesita el fuego de los libros, aunque se supone que esta es la causa. Una vez descubierta la mentira, el signo parece anulado, basando su operatividad en su carácter de índice.

A la imagen falsificada no se le permite ilustrar el texto documental²²⁶, pero ¿cuál es el efecto de esta falsificación en el texto ficcional? La imagen se convierte en paradigma de toda representación ficcional que se supone menos válida que un índice. Al fingir no ser ficciones, las narraciones de Sebald simulan ser testigos reales en lugar de obras imaginadas, verosímiles. La actitud poco clara sobre el carácter ficcional de sus obras sirve para descubrir la importancia comunicativa otorgada al carácter indicial de los signos. Sebald es capaz de trasladar la cuestión ontológica del posmodernismo a la imagen dialéctica de Benjamin: ¿es la imagen dialéctica la que crea el acontecimiento?

Los versos que abren el epígrafe pertenecen a la obra *Almansor*, de Heinrich Heine, y forman parte, además, del monumento conmemorativo sobre la quema de libros en Bebelplatz el 10 de mayo de 1933. Ese día, en Bebelplatz se dispuso un andamio de madera y gasolina para quemar libros de autores no alemanes (Fishburn, 2008: 31-34), y, como

²²⁶ En sentido amplio, esta afirmación abarca todos aquellos casos de testimonios de víctimas que resultaron ser falsos, a pesar de que con su historia pretendieran «difundir mejor el sufrimiento de las víctimas», como es el caso de Eric Marco (*El Mundo.es: en línea*).

se sabe, «the 1933 book burnings in Nazi Germany foreshadowed the mass killings in the Nazi concentration and extermination camps» (Bosmajian, 2006: 18).

La quema de libros en Bebelplatz el 10 de mayo de 1933 fue un evento real, pero después se convirtió en un artículo de periódico, una fotografía, un fotomontaje, una imagen falsa en un libro de ficción, un memorial en Berlín, incluso cualquier otra quema de libros en la historia. Aunque los versos de Heine se refieren al fuego que convirtió en cenizas otros libros, parecen resumir lo que significa cada quema de libros y lo que se debe aprender de ellos: la destrucción de la humanidad. Por ello, se podría decir que estos versos son índices de un cierto estado de cosas que pueden interpretarse como signos de la historia. Se trata de una imagen dialéctica que se reconoce como un signo en la historia, no solo en un texto de ficción sino en una imagen fotográfica.

Autoficción y fotografía

Dejando aparte la impresión, quizá
devastadora, que ese acontecimiento,
inaudito en la historia del pueblo, puede haberme causado,
y dejando aparte el furioso incendio que una noche,
poco antes de mi primer día de escuela,
devoró una serrería no lejana,
iluminando todo el valle, me crie,
a pesar del horrible curso de los acontecimientos
en la margen septentrional de los Alpes, según me parece,
sin tener ninguna idea de la destrucción.

W. G. SEBALD (2004 [1988]: 82-83)

El fragmento anterior pertenece a una temprana obra de Sebald (1988) que presenta una difícil clasificación genérica: *Nach der Natur (Ein Elementargedicht)*²²⁷. Se trata de un poema narrativo, entre la prosa poética y el verso, que cuenta tres historias en que se presenta la relación conflictiva con la naturaleza. A la última pertenecen estos versos, en

²²⁷ Traducida al español con el título *Del natural* por Manuel Sáenz y publicada por Alfaguara por primera vez en 2004.

que el yo poético pasa de una narración heterodiegética a una homodiegética. Se presenta, entonces, la posible identificación romántica entre el autor Sebald y la voz poética, ya que, efectivamente, Sebald creció hasta cierta edad ajeno a la guerra y a la destrucción, puesto que solo en el instituto conoció los acontecimientos bélicos y el holocausto (Norman, 2021). En sus novelas posteriores, Sebald adoptará esta voz, conscientemente situada entre la ficción y la factualidad, ampliando su dimensión narrativa pero también ensayística y mnemotécnica.

Figuraciones del yo, fotografía e identidad. *Memorial del engaño* de Jorge Volpi (2014)

Desde *Schwindel. Gefühle*, Sebald destaca por la utilización de la fotografía como un nuevo recurso de la narrativa de autoficción, al incluir un pasaporte con su fotografía y con su nombre, que en la obra posee el narrador; de esta forma, autor y narrador quedan identificados, efecto que influye en la interpretación del narrador del resto de relatos del libro. Los narradores de Sebald suelen ser viajeros que sostienen en su subjetividad líquida una serie de digresiones, y que recurren a referencias que, si bien no siempre afirman de manera explícita su vinculación con el autor real, la sugieren y aprovechan. Sin embargo, el concepto de autoficción ha sido cuestionado y nuevas etiquetas se proponen, con mayor idoneidad para los textos de Sebald.

Desde su estudio estético, la autoficción es para Beltrán Almería (2018) una de las vertientes de la introspección o ensimismamiento como «la búsqueda de ser para sí mismo» (Beltrán Almería, 2018: 234), encarnado en numerosos géneros en aumento debido a la necesidad de forjarse una identidad pública (Beltrán Almería, 2018: 235). Detecta así el conflicto entre el yo pasado y el yo actual, que no pueden coincidir debido al cambio continuo, mismo conflicto que Berger y Mohr ponen en el origen de la reclusión de la intimidad en la fotografía. El individuo mismo participa de la sincronía de lo disincrónico, en términos de Cros.

En consecuencia, se da la «necesidad de objetivarse» a través de la generación de ciertos símbolos (Beltrán Almería, 2018: 236), por lo que en la literatura moderna se produce «la novelización del ensimismamiento», de manera que la autoficción sería entonces una forma del simbolismo moderno en sentido abstraído. De hecho, de una forma u otra el ensimismamiento permea todos los tipos de novela contemporánea (Beltrán Almería, 2018: 238): «El elemento autobiográfico es esencial en la gran evolución del

género novela, porque aporta la máxima proximidad entre autor, personaje y público lector» (Beltrán Almería, 2018: 240).

En el capítulo anterior analizamos el concepto de ficción, especialmente a partir de las ideas de Ryan. Pozuelo Yvancos (2022) profundiza en esta noción a propósito de la autoficción de una forma que resulta esclarecedora para este trabajo. Como Beltrán Almería, encuentra su fundamento en la autobiografía. Para Pozuelo Yvancos, la autoficción es una «categoría meta-teórica», que nace como término para cubrir una casilla vacía entre la autobiografía y la novela de ficción, según la clasificación realizada por Philippe Lejeune en 1973 y la adopción para su obra *Fils* por parte de Serge Doubrovsky, es decir, que nace como respuesta al análisis del yo autobiográfico y a la crisis del personaje en el París de la década de 1970 (Pozuelo Yvancos, 2022: 676), pero también de obras de corte experimental, como las de Sebald, que no han sido las triunfantes en las décadas posteriores (Pozuelo Yvancos, 2022: 679).

Pozuelo emplea el término de «figuraciones del yo» para realizar un análisis más certero y mantener la distintividad de la etiqueta de autoficción, ya que obras testimoniales, libros de duelo o relatos de memoria del Holocausto no habrían de ser calificadas como autoficciones. En ellas, se genera «la Figuración o construcción de un yo figurado que es diferente pero no opuesto al yo autobiográfico ni opuesto al yo reflexivo del ensayo de Montaigne» (Pozuelo Yvancos, 2022: 680). Se trata, como en el caso de Sebald, de un texto, narrativo o no, que finge ser autobiográfico y que no puede ser enteramente abarcado por tal etiqueta ni por la de autoficción. El componente fundamental para dirimir estos conceptos es el pragmático (Pozuelo Yvancos, 2022: 681), en el que las fotografías resultan protagonistas. Pozuelo Yvancos explica que, en las autobiografías, la multiplicidad de detalles rememorados por el narrador sirve para fortalecer la dimensión testimonial del texto y su veracidad, es decir, el pacto de no ficción (Pozuelo Yvancos, 2022: 683), en aras de evitar «la abstracción e independencia respecto a la inmediatez de la experiencia concreta [...], por el procedimiento de ligarse al hombre determinado y a su voz» (Pozuelo Yvancos, 2022: 685). El objetivo es evitar que la escritura trascienda su sentido más allá del contexto inmediato de su generación –del «tiempo de la inmediatez» (Pozuelo Yvancos, 2022: 686)–, para lo cual la fotografía, habida cuenta de su dimensión indicial, resulta pragmáticamente eficaz.

En este sentido, nos remitimos a la exploración de «Fotografía y ficción» realizada en el anterior capítulo, ya que, a pesar de su trazo indicial, la fotografía también se abstrae del momento inmediato de su toma y precisa de una voz que la devuelva al sentido

primero con que se generó. Recordemos que, como Peirce comprendió, todo signo posee una dimensión icónica, indicial y simbólica, y es gracias a esta última como, por hábito, se interpreta. Tomando esta premisa, retomamos el análisis de Eco (1984): cuando se interpreta una fotografía no se lleva a cabo por inducción sino por abducción, ya que cada imagen no se interpreta desde cero, reconstruyendo un código desde cada una, sino postulándolo. Por tanto, la interpretación por hábito de las mismas implica la independencia de su contexto originario a no ser que este se conozca, como ya argumentamos en el capítulo anterior. Por ello, aunque en las narraciones de Sebald las fotografías actúan como la multiplicidad de detalles que garantiza la veracidad, su carácter es diverso, como veremos.

Para Pozuelo, la amplitud de las figuraciones del yo se basa en que establece tanto pactos de ficción como de no ficción con el lector, es decir, implica acuerdos pragmáticos con este. En este sentido, Pozuelo llega a las mismas conclusiones que Ryan, al rechazar la pérdida de la distinción entre ficción y no ficción en aras del carácter figurativo del lenguaje, como sustenta la deconstrucción (Pozuelo Yvancos, 2022: 688). Por su parte, el concepto de Ryan (2010) «fictional recentering» abarca la operación de lectura que Pozuelo Yvancos encuentra clave para considerar un texto como no ficticio.

Los fototextos de Sebald responden a la figuración del yo, ya que establecen pactos de ficción y de no ficción con los lectores, y por ello resulta familiar y ajeno, al mismo tiempo, al que consideramos que es su antecedente: Jorge Luis Borges. Así, Julio Premat (2009: 63), analiza la obra del escritor argentino a partir del concepto de “autofiguración”, que abarca el uso de su biografía, de las ficciones sobre la misma y de su figura pública. En este sentido, para Lefrere (2005: 84) Borges se adelanta a la autoficción en tanto que «procedimiento», sin llegar a hacer de su vida el objeto central. Por tanto, cabría calificar el procedimiento de Borges de autoficción en el sentido restrictivo que Pozuelo Yvancos le da. A este efecto contribuye, en sus relatos cortos, la adopción de ciertos moldes discursivos relativos a géneros de no ficción, como el ensayo o la reseña, así como una utilización de la autoficción, cuyo mejor maestro es el propio Cervantes como padrastrero del Quijote. Así, su empleo de un narrador que parecía corresponderse con el propio Borges se apoyaba en otras referencias no ficcionales, para dar respuesta al problema de su propia identidad como individuo y a los conflictos de su época.

De esta forma, la novedad de Sebald no radica tanto la utilización de fotografías como en la comprensión del mecanismo de conflicto entre realidad y ficción que es la base de las ficciones de Borges, y explorarlo con el uso de fotografías, que de por sí

generan efectos nuevos y se prestan a la autfiguración del yo, es decir, a generar pactos de ficción y de no ficción. Así, se establecen pactos de ficción en las fotografías analizadas en el epígrafe anterior, «La metáfora en *Die Ausgewanderten*», ya que se trata de fotografías cuyo origen no podemos conocer y que son resemantizadas en la ficción.

De la misma forma, en el reciente fotolibro estudiado previamente, *The book of Veles*, Bendiksen utiliza la primera persona para el relato generado con un *software*, un yo que, por su profesión de fotógrafo documental, se identifica con el yo real del autor, de manera que un procedimiento de ficción como es la autoficción se convierte en un signo de no ficción cuando los lectores desconocen la naturaleza del texto y cierta información paratextual. Tanto las fotografías de Bendiksen como las que utiliza Sebald, estas últimas sin haber sido adulteradas, sirven para generar inestabilidad en la ficción y dar al relato un sentido más cercano al de su supuesto origen real.

A partir de Sebald, poblar de fotografías las obras de autoficción se convirtió en una moda, un procedimiento experimental que no siempre se enmarca en relatos de posmemoria, en ocasiones familiares, y siempre para alcanzar la objetivización del pasado reciente a través de la deconstrucción de las figuras de autor y narrador. Es el caso de *Memorial del engaño*, de Jorge Volpi (2014). En esta obra, el autor real, Jorge Volpi, hace coincidir su nombre con el del protagonista narrador, un exitoso director financiero de Wall Street, director general de JV Capital Management, que a lo largo de la obra confiesa los trapos sucios del submundo bancario que desembocan en la quiebra de Lehman Brothers y la crisis de 2008. Paralelamente cuenta sus pesquisas sobre la identidad de su padre, Noah Volpi, cercano al creador del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, Harry Dexter White, acusados ambos de espionaje comunista. Ambas historias, la económica y la familiar, se relacionan por los dos períodos históricos en que se desarrolla la obra: el cercano a J. Volpi, la década de 1990 del siglo XX y los inicios del XXI, y por otro lado el de la Guerra Fría que vivió su padre. En palabras de Olivier (2016: 12), se inscribe en el «examen satírico de la historia contemporánea mediante relatos cuyos embustes también sirven a los efectos lúdicos de la ficción». De nuevo, estamos frente a un caso de novelización del pasado reciente propio del simbolismo de la modernidad.

Toda esta enorme confesión se estructura en forma de ópera, es decir, con una remediación proveniente de la música, y sostiene su fachada de realidad con elementos paratextuales como el dato de que se trata, supuestamente, de una traducción del inglés hecha por Gustavo Izquierdo, o las críticas de las solapas, y por otros que se insertan en

la obra y en los que nos vamos a detener, a saber, las veinte fotografías diseminadas a lo largo de las páginas.

Se trata de fotografías de índole documental extraídas del archivo Getty Images o de medios de comunicación, así como de imágenes del archivo personal del autor. La primera pregunta debe ser: ¿qué efecto generan estas fotografías?, ¿con qué intención se las incluye en la obra? En su artículo, Olivier explica bien la contaminación que se da al combinar fotografías oficiales y personales: al ficcionalizarse el archivo privado, las fotografías conocidas se ven contaminadas y se «subraya, por lo menos, la poca fiabilidad de la imagen de prensa que pretende apuntalar, cuando no certificar, la verdad del discurso que ilustra» (Olivier, 2016: 12). Se trata del cuestionamiento del discurso oficial que ya Heartfield y Brecht ponían en duda, y que Sebald emplea sin advertir previamente al lector.

Dado que algunas fotografías personales se presentan como parte de la historia oficial, ambas tramas quedan engarzadas y mutuamente cuestionadas. En este grupo tenemos las fotografías en escenarios públicos de sus padres, así como las de su esposa Leah Levitt (Volpi, 2014: 230) o el sheriff de Wall Street Eliah Strauss (Volpi, 2014: 379).

Todas las fotografías están impresas en blanco y negro, algo que no debe pasar desapercibido. Este recurso, ya utilizado por Sebald en sus obras, unifica la disparidad de las imágenes, su diferente procedencia, calidad y antigüedad. Con esta pátina común, quedan unidas en el nuevo relato en que cada fotografía renuncia a su tiempo en pos de adquirir el que la narración le concede, y que participa también del relato en blanco y negro de la prensa. Por ejemplo, la fotografía subtitulada «Paulson (mirando al cielo), Bernake y Geithmer» (Volpi, 2014: 408), aparece con fecha del 5 de octubre de 2014 en el *Wall Street Journal* (Scism, 2014), evidentemente tomada a color.

Posmemoria y figuración del yo

En las narraciones de Sebald, por otro lado, también se incluyen imágenes cuya factualidad se impone en la interpretación: fotografías de hechos históricos que no son susceptibles de interpretarse como ficcionales si se conoce su origen. Es el caso de la fotografía que aparece reproducida en *Die Ringe des Saturn* del campo de concentración de Bergen Belsen, lleno de cadáveres en 1945. En el relato no se alude al holocausto, pero se cuenta que el mayor George Wyndham Le Strange había participado en la liberación de este campo (Sebald, 2015 [1995]). Para McCulloh (2003: 64-65), Sebald es consciente de la

mayor elocuencia de la imagen respecto a las palabras, de manera que ofrece la fotografía como la visión que habría presenciado el personaje. Si bien este puede ser ficticio, la imagen establece un pacto de realidad con el lector. Es en este sentido que Sebald se enmarca en las prácticas de la posmemoria.

En el capítulo tercero exploramos la memoria desde un punto de vista cognitivo con Kahneman y Damásio, estético-cultural con Beltrán Almería y Warburg, y ético con Sekula y Margalit. Ahora, en la intersección entre historia, memoria personal y fotografía, nos referiremos al concepto de posmemoria.

Una de las críticas impulsoras del concepto es Marianne Hirsch, quien lo define como una estructura de la experiencia traumática que se transmite tanto de modo intergeneracional como en el transgeneracional, es decir, se trata de la relación que la generación posterior establece con el trauma personal y colectivo de aquella traumatizada por determinados acontecimientos, que le llegó a través de historias, imágenes y comportamientos (Hirsch, 2008). Por tanto, la generación de la posmemoria no se relaciona con esos eventos a través del recuerdo experimentado sino heredado, a través de la imaginación. Hirsch estudia este fenómeno por medio de tres factores en relación con los sucesos de la segunda posguerra: la memoria, la familia y la fotografía (Hirsch, 2008: 106-108), para lo que analiza varias obras originales, entre las que se halla *Austerlitz* de Sebald.

Se trata de un concepto que se ha adoptado ampliamente para estudiar las narrativas de las generaciones que han precedido a acontecimientos traumáticos, como las numerosas dictaduras en América Latina. Así lo muestran los trabajos de Maguire (2017) sobre la posmemoria en la cultura argentina, Forcintito (2006) para la situación uruguaya, así como Kopp y Nizyńska (2012) en el ámbito europeo. En todo caso, voces como la de Beatriz Sarlo la han cuestionado profundamente, alegando que otorga especificidad a características que son propias de otras relaciones con la memoria más allá de la segunda generación: la fotografía y la hipermediación de toda reconstrucción del pasado (Sarlo, 2005: 127-129).

En el capítulo tercero pudimos profundizar en la forma en que el conocimiento sobre la realidad es transmitido a través de testigos que posibilitan el reconocimiento de los signos. El proceso de posmemoria debe enmarcarse en una amplificación del mismo, debida a la multiplicidad de medios como la fotografía y el vídeo, y al carácter de los acontecimientos que estudia Hirsch, esto es, sucesos que deben ser recordados por un imperativo moral en el sentido de Margalit (2003). Para Hirsch, sin embargo, el proceso de imaginación que se da en la posmemoria resulta específico puesto que quienes crecen en el

seno de familias de supervivientes desarrollan una mayor necesidad de conocer ese pasado (Hirsch, 2008: 114). En ese sentido, Sarlo es contundente con su crítica: el carácter distintivo de la posmemoria es entonces la huella de la subjetividad de quien escucha el testimonio de la voz de alguno de sus progenitores o bien sobre ellos (Sarlo, 2005: 132).

Como hemos señalado, la modernidad propicia una estética simbólica que trata de conceptualizar y dar sentido al pasado reciente, que puede estar vinculado de forma personal y directa con el narrador por cercanía temporal. Los acontecimientos que conmovieron a un grupo humano están demasiado próximos a la voz narradora como para no suponer una responsabilidad. Por tanto, la gestión de la memoria reciente implica la gestión de los traumas generados en esta.

Además del desarrollo de acontecimientos terribles y de la proliferación de testimonios e imágenes en el ámbito privado, el auge de este concepto viene dado por el impulso de la narrativa de la modernidad de encargarse del pasado reciente, de la actualidad, que es transmitida de forma privilegiada por las imágenes fotográficas, y la vinculación de esta con el yo narrativo, que viene impulsado por la narrativa del ensimismamiento.

Sebald conjuga ambos elementos: sus narraciones abordan el pasado reciente utilizando documentos fotográficos e implica para ello a un narrador que es fácilmente identificable con el autor real. El individualismo propiciado por la modernidad hace que solo se le pueda dar sentido al mundo a través de la subjetividad, mientras que esta solo puede ser sanada a través de la comprensión cabal de las circunstancias que la rodean.

Austerlitz y la écfrasis inversa

Por lo que se refiere a la ciudad en llamas,
en el Kunsthistorisches Museum de Viena
Cuelga un cuadro e Altdorfer
que representa a Lot
y sus hijas. En el horizonte,
un terrible incendio
devora una gran ciudad.
El humo asciende del lugar,
las llamas se alzan al cielo
y, en el reflejo rojo sangre,
se ven las oscuras fachadas de las casas.

En el centro hay una zona
de verde paisaje idílico,
y más cerca del espectador
se está engendrando la nueva estirpe
de los moabitas.
Cuando vi ese cuadro
por primera vez hace dos años,
me pareció, exactamente,
como si hubiera visto ya todo aquello
alguna vez,
y poco después,
al atravesar el Puente de la Paz,
casi perdí el juicio.

W. G. SEBALD (2004 [1988]: 80-81)



ALTDORFER (*Lot und seine Töchter*, 1537)²²⁸

El fragmento anterior también pertenece a la tercera parte de *Nach der Natur*. En él, la voz poética describe una obra pictórica real e indica de qué forma se sintió subyugada por ella; se trata de una écfrasis, cuya importancia en los estudios interartísticos y, por consiguiente, en los intermediales introducimos. La imagen no aparece reproducida en la obra pero, puesto que existe realmente, se puede ver. Sin embargo, como vimos, Hollander (1988) y Mitchell (1995) apoyan la idea de que todas las écfrasis son nocionales porque

²²⁸ *Lot y sus hijas*. El cuadro se encuentra en el Museo de Historia del Arte de Viena, de cuyo sitio web oficial es extraída la imagen: <https://www.khm.at/objektdb/detail/53/?offset=6&lv=list>.

solo tenemos la caracterización verbal del objeto; en este caso, el efecto subyugador de la imagen, el sentido con que el cuadro es cargado por el yo poético —en realidad, el interpretante que se genera en la mente del yo poético— se halla solo en el texto.

Aproximación a la écfrasis

Heffernan (1993) comienza su trabajo sobre la écfrasis aludiendo al creciente estudio de las relaciones entre literatura y artes visuales y propone escribir la historia de la literatura como «a history of its perennially conflicted response to visual art» (Heffernan, 1993: 2). Esta idea proviene de la propuesta de Mitchell (1995) en *Iconology* de entender la relación entre imagen y palabra como una lucha por la dominación. Según Hefferman (1993: 3), la écfrasis es un modo literario definido como «the verbal representation of visual representation», y cuya unidad desde la épica hasta la actualidad se basa precisamente en la relación de fuerza y resistencia de ambos medios (Hefferman, 1993: 6).

En su mismo estudio sobre el giro pictórico, Mitchell (1995) sigue la definición que da Hefferman (1993) de écfrasis. Una de sus aportaciones al campo son las tres fases que enumera en el proceso ecfrástico: la indiferencia, la esperanza y el temor. En primer lugar, la écfrasis se experimenta con indiferencia asumiendo que el esfuerzo verbal por apropiarse de las propiedades esenciales de la imagen es imposible. A continuación, se sucede la fase de esperanza, en la que la écfrasis se revela como «paradigmatic of a fundamental tendency in all linguistic expression» (Mitchell, 1995: 153), de forma que la brecha entre la palabra y la imagen se ve superada por «a verbal icon or imagetext» (Mitchell, 1995: 154). Finalmente, emerge el temor a través de la resistencia al anterior entusiasmo; la capacidad de la écfrasis se percibe como un peligro, una promiscuidad, que debe ser regulada fortaleciendo las fronteras de cada medio y sus objetos de representación apropiados en términos aristotélicos. En este estadio Mitchell localiza la crítica de Lessing.

Los tres estadios de la écfrasis sirven a Mitchell para interpretarla como el encuentro/confrontación con el otro. En la écfrasis, «texts encounter their own semiotic “other,” those rival, alien modes of representation called the visual, graphic, plastic, or “spatial” arts» (Mitchell, 1995: 156), pero esta es solo una de las posibilidades de representación de la otredad, entendida como una de entre «many figures of difference» (Mitchell, 1995: 181). La representación deja de ser una relación neutra para establecerse como dialéctica de poder, ejemplificada por el intento de dominar la independencia y la rebeldía de la écfrasis y fijarla como el género dependiente que se suponía que era. La écfrasis se

convierte en una de las «utopian fantasies» (Mitchell, 1995: 161) proyectadas a partir de la diferencia, construida como esencial, entre ambos medios, metáfora de otras esencialidades.

Como vemos, Mitchell entiende la relación entre imágenes y palabras en términos dialécticos. La imagen adopta en su teoría el papel del subalterno –mujer, sujeto colonial– que literalmente no puede hablar (Spivak 1988), por lo que su propuesta es acercarse a ellas como sujetos con voluntad y preguntarse «what do pictures want?» (Mitchell, 2005b).

Por su parte, Cunningham (2007: 57) define la écfrasis como la pausa que atiende a «some more or less aestheticized made object, or set of made objects», entre otros, «shields, urns, cups, statues, frescoes, tapestries, cartoons, paintings, *photographs*, movies, bits of buildings, whole buildings, ruins of buildings» (la cursiva es mía [A. L. M.]). En su artículo enumera una larga lista de casos «in the House of Fiction» (Cunningham, 2007: 58), tanto en poesía como en novela. Sin embargo, su catálogo también recoge obras híbridas que incorporan fotografías y, por tanto, amplifica de forma laxa la definición de écfrasis; es el caso de las ficciones de W. G. Sebald, cuyas fotografías «illustrate scenes and persons of the narrative», e Iain Sinclair, que describe en el texto las imágenes que incorpora (Cunningham, 2007: 59).

Lo interesante de la propuesta de Cunningham se halla en la evidente influencia que la teoría sobre la fotografía y, en especial, su consideración como índice tiene, de hecho, sobre la justificación que da a la pervivencia de la écfrasis. Si la idea de écfrasis nocional había sido subrayada para atender a la especificidad de la imagen verbal creada y a la ficción inherente al discurso, Cunningham centra su estudio en objetos de existencia real. Entendiendo en sentido literal la propuesta de espacialidad en la literatura de Krieger (1992), Cunningham (2007: 61) propone que «thereness is what's in question». La recurrencia de la écfrasis, entonces, se debe a su utilización como signo indicial que sirve al autor para garantizar su existencia y la de la obra a partir de la existencia real del objeto. Frente a la creación verbal del mismo, la interpretación de Cunningham (2007) invierte los términos de la dependencia entre medios. Los deícticos gramaticales (signos indiciales) señalan el deseo de validación del texto, que puede ser calmado por la referencialidad a la obra: «Here they are, here, this man, this woman, in this actual painting, which is the poem's referent» (Cunningham, 2007: 61). En definitiva, Cunningham extiende el efecto de realidad que, según Barthes, empapa el texto, a partir de la utilización de fotografías, a toda écfrasis que describe objetos reales.

Sin embargo, la valoración de «the real reality of the fiction's ekphrastic moment» (Cunningham, 2007: 63), es decir, del anclaje del signo en su referente, resulta utópica, puesto que lo que emerge es el medio que se remedia o la representación que se representa: volviendo al escudo de Aquiles y a la conciencia de la diferencia entre el material original y el de la obra de Hefesto, solamente queda el oro: «There are, after all, no natural signs in view» (Cunningham, 2007: 68).

Por otra parte, Cunningham (2007: 70) señala el silencio de la imagen que es objeto de la écfrasis y, concretamente, de las fotografías, como en el caso de «the tattered photograph of Buddy Bolden in Michael Ondaatje's *Coming Through Slaughter*». Así, la écfrasis como prosopopeya del objeto inanimado se une a la fotografía como momento vivo de lo que ya no está en términos de Barthes.

Austerlitz

En su ensayo sobre fotografía, Susan Sontag (1987: 17) cuenta su descubrimiento personal, con nueve años, de las fotografías del campo de Dachau, y el cambio que supusieron en su vida. Este acontecimiento vincula su relación con la fotografía con la del propio Sebald, y es parte de la valoración positiva que hace la crítica estadounidense del autor alemán. No solo conecta la fotografía con una identidad nacional, sino con una memoria nacional problemática que al heredarse debe ser gestionada como también ocurrirá, lo veremos, en el país americano.

Austerlitz (Sebald, 2006a [2001]), la última novela escrita por Sebald antes de su fallecimiento, retoma los mismos temas y procedimientos que se advierten en las obras anteriores—la memoria personal y colectiva, el trauma, la destrucción de una vida, el dolor del recuerdo, la narración errante, las fotografías impresas con el texto—, pero a través de un personaje central, Jacques Austerlitz—distinto del narrador—, uno de los niños llevados a Londres desde Praga en tren, al inicio de la Segunda Guerra Mundial.

En esta novela, el narrador se desdibuja al máximo por varios procedimientos, sin dejar por ello de ser una figura fundamental. Por un lado, si bien procede a ofrecernos por escrito una narración que ha transcrito y reelaborado, en ningún momento el motivo es darnos a conocer su propia figura. Así, el relato comienza enmarcándose en las circunstancias, ni siquiera claras para la propia figura que nos habla, por las que a mitad de la década de 1960 viajó varias veces de Inglaterra a Bélgica. Se trata de una especie de *reserva* de verosimilitud de la propia historia antes de que el foco pase hacia Austerlitz.

Lo que cuenta de sí mismo resulta plausible, además, en relación con la trayectoria de Sebald: «bis ich Ende 1975 nach Deutschland zurückging mit der Absicht, dort, in der mir nach einer neunjährigen Abwesenheit fremd gewordenen Heimat, auf die Dauer mich niederzulassen» (Sebald, 2006a [2001]: 53)²²⁹.

El relato presenta una estructura circular que comienza y termina en el mismo punto, el del narrador, para enmarcar una historia que le es ajena pero no, por algún motivo, indiferente. Al conformarse, entonces, como un punto ciego, este es susceptible de ser identificado con el autor Sebald, a lo que contribuye la utilización de fotografías, así como la entidad que posee el libro que leemos en la propia narración, que el narrador llama «estas notas» (Sebald, 2005 [2001]: 13), es decir, el testimonio verídico de una persona. En definitiva, el narrador es un procedimiento de verosimilitud del mismo tipo de las fotografías para ofrecer una narración testimonial que no podría llegar a los lectores por otro medio.

Por otro lado, pronto nos damos cuenta de que el narrador anónimo que nos ofrece la historia no es realmente el narrador, sino el transcriptor y, sobre todo, el narratario, ya que es el propio Austerlitz quien cuenta su historia. Según Pozuelo Yvancos (1989), el narratario es una de las instancias que la narratología distingue en el relato, en el plano de la recepción a nivel de la ficción. Frente a un posible lector implícito representado, aquel que en la propia narración lee la historia, y que en el caso de Sebald no aparece, encontramos a un claro narratario, «el receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste, dentro del relato a su emisión en el instante mismo en que ésta se origina. No aparece como lector, sino como constructor de colaboración comprometido con la emisión del narrador» (Pozuelo Yvancos, 1989: 240). Si bien no siempre es distinguible, para Pozuelo Yvancos resulta clara en la picaresca española y en la novela de Cervantes *El coloquio de los perros*, en que Cipión contribuye activamente a la narración de Berganza a través de comentarios favorables y sancionadores sobre su modo de contar, recordatorios de lo ya contado, preguntas, opiniones, etcétera.

Sin embargo, la figura del narratario puede presentarse de forma más laxa, omitiendo la conversación que presumiblemente tuvo el narratario con el narrador para

²²⁹ «A finales de 1975, volví a Alemania con la intención de establecerme a la larga allí, en un país natal que, tras una ausencia de nueve años, se me había vuelto extraño» (Sebald, 2005 [2001]: 38).

Otra reserva de verosimilitud se da cuando afirma que perdió el contacto con Austerlitz porque «cayó sobre mí una mala época, que empañó mi sentido por la vida de otros y de la que salí solo muy poco a poco, al reanudar mis escritos largo tiempo descuidados» (Sebald, 2005 [2001]: 38); son palabras que no se retoman ni resuelven en la trama.

presentar de forma continua las palabras de este. Esta es la forma en que Sebald elabora la narración, y por ello el resultado es un monólogo de Austerlitz transcrito por el narrador anónimo. Una de las pocas ocasiones en que se presupone un intercambio se da al inicio, quizás para justificar de forma verosímil el relato de Austerlitz: «Gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts, so hatte Austerlitz auf meine Fragen nach der Entstehungsgeschichte des Antwerpener Bahnhofs begonnen» (Sebald, 2006a [2001]: 17)²³⁰. Además, la voz que nos transcribe la historia tampoco hace referencia a sus reacciones ante la misma: ¿en qué medida sabía de tales acontecimientos históricos o los desconocía?, ¿qué opina de Austerlitz? Como consecuencia, el lector se halla libre para juzgar al protagonista, sin estar influido por una voz anterior que lo enjuicie.

En este sentido, la experimentación de Sebald con la voz del narrador lo pone en relación con Jorge Luis Borges (1991) [1933, 1954] en *Hombre de la esquina rosada*: el testigo del relato se hace transcriptor y nos lo ofrece, de forma plausible, con la misma voz de su autor, a través de una reelaboración de cuya transformación no podemos tener conocimiento cierto. Y es aquí donde Sebald aprovecha una instancia narratológica como es el narratario para encarnar una figura necesaria desde el punto de vista de la historia: el interlocutor de aquel hombre traumatizado que verbaliza su historia.

Por sus propias palabras, sabemos que Austerlitz es incapaz de transcribir la forma en que ha descubierto su identidad y su relación con los horrores nazis, ya que el trabajo de recordar le resulta tan agotador que le produce, en un momento dado, epilepsia histórica. Así, si antes la escritura era una acción en la que refugiarse, ahora le resulta imposible dar una forma escrita coherente a sus pensamientos:

Hie und da geschach es noch, daß sich ein Gedankengang in meinem Kopf abzeichnete in schöner Klarheit, doch wußte ich schon, indem dies geschah, daß ich außerstande war, ihn festzuhalten, denn sowie ich nur den Bleistift ergriff, schrumpften die unendlichen Möglichkeiten der Sprache, der ich mich früher doch getrost überlassen konnte, zu einem Sammelurium der abgeschmacktesten Phrasen zusammen (Sebald, 2006a [2001]: 181)²³¹.

²³⁰ «Hacia finales del siglo XIX, así había comenzado Austerlitz a responder a mi pregunta sobre la historia del origen de la estación de Amberes» (Sebald, 2005 [2001]: 12, la cursiva es mía, A. L. M.)

²³¹ «[...] de vez en cuando ocurría aún que se perfilara en mi cabeza un razonamiento con hermosa claridad, pero sabía ya, mientras eso sucedía, que no estaba en condiciones de retenerlo, porque en cuanto tomara el lápiz, las infinitas posibilidades del idioma, a las que antes podía abandonarme con confianza, se convertirían en una mescolanza de frases de pésimo gusto» (Sebald, 2005 [2001]: 125).

El problema de Austerlitz es que *no posee* la historia de su trauma, aquella que relata a nuestro narrador, sino que debe reconstruirla ya que no ha vivido directamente los acontecimientos: no es Agáta, que muere en el campo nazi, sino su hijo, que sobrevive en la ignorancia, abstrayéndose de la historia contemporánea en el esfuerzo continuo de olvidar:

Ich merkte jetzt, wie wenig Übung ich in der Erinnerung hatte und wie sehr ich, im Gegenteil, immer bemüht gewesen sein mußte, mich an möglichst gar nichts zu erinnern und allem aus dem Weg zu gehen, was sich auf die eine oder andere Weise auf meine mich unbekannte Herkunft bezog (Sebald, 2006a [2001]: 205)²³².

Por ello, Austerlitz encarna para Hirtch (2008) la herencia traumática indirecta de la posmemoria, que implica que la memoria del trauma se transmite a través de las generaciones, afectando de manera profunda a su identidad. A medida que desentraña su pasado, Austerlitz experimenta una conexión emocional con esos acontecimientos ocurridos, para lo que viaja en varias ocasiones, visitando lugares y hablando con personas (como el propio narrador) afectados de una forma u otra por esos hechos, lo que justifica el vagabundeo del personaje. Esos desplazamientos lo ponen en contacto, por tanto, con la memoria colectiva: personas cercanas como Věra, pero también lugares –el Imperial War Museum–, historiadores como Hilary y documentos oficiales. Además, como indica Hirsch, Austerlitz y la narrativa en sí misma se desplazan entre distintos momentos en el tiempo y espacio, reflejando la naturaleza fragmentada de la memoria y la forma en que se vive y se relata el trauma a lo largo del tiempo.

Todo ello señala, además, en la dirección de lo problemáticos que son los recuerdos en los que Austerlitz quiere apoyarse, ya que la mente infantil elabora imágenes a través de la recreación de su mente, que pueden perdurar en ella como recuerdos. Así, una vez está viviendo con el pastor y su mujer, imagina, por la familiaridad que guarda con las pocas imágenes que hay en su casa, que ha visto a tales personajes en las calles o campo próximos. Todo ello dificulta la veracidad de los recuerdos que cree recuperar.

Por tanto, el objeto central del libro es el proceso de descubrimiento de su historia personal por parte del personaje: de cómo la rememora, la reconstruye, en parte la inventa,

²³² «Me di cuenta entonces de qué poca práctica tenía en recordar y cuánto, por el contrario, debía de haberme esforzado siempre por no recordar en lo posible nada y evitar todo lo que, de un modo o de otro, se refería a mi desconocido origen» (Sebald, 2005 [2001]: 142).

y de cómo la cuenta, en varios encuentros a lo largo de unos treinta años, a un narrador cuya importancia se cifra en ser un narratorio adecuado para oír, redactar e iluminar esa historia con las fotografías del propio Austerlitz, quien las toma con su cámara, «eine alte Ensing mit ausfahrbarem Balg» (Sebald, 2006a [2001]: 15)²³³. La reconstrucción, y no la simple rememoración, del pasado se debe a que cuando Austerlitz fue puesto en un tren rumbo a Inglaterra por su madre apenas contaba con cuatro años y medio, razón por la que no guarda recuerdos de tal período.

La técnica narrativa de Sebald se corresponde con una de las claves la novela moderna, que Anthony Close describe para Cervantes, quien «no solo da por sentado que los acontecimientos deberían ser presenciados, sino que el testigo debería ser apropiado para su misión, ya sea por causa de un vital interés en ella o por otras razones» (Close, 2007: 212). Por ello, el narrador pierde protagonismo, mucho más rápido en el caso de *Austerlitz* que en otras narraciones, con la característica de que, a la par que testigo, es quien relata los acontecimientos. Sin embargo, parte del desconcierto que produce el narrador proviene de la escasa información que revela sobre él mismo, de manera que no podemos atisbar la razón que lo hace adecuado para recibir la historia de Austerlitz y vincularla con sus imágenes.

El narrador se muestra interesado en las palabras de Austerlitz, y nos ofrece un relato que no duda de su propia fidelidad a las palabras de Austerlitz, a pesar de lo extenso que es. Una de las pocas referencias que realiza a su labor de transcriptor lo muestra con la urgencia, tras su encuentro, por poner por escrito lo que le había relatado Austerlitz – «um in Stichworten und unverbundenen Sätzen soviel als möglich aufzuschreiben von dem, was Austerlitz den Abend hindurch mir erzählt hatte» (Sebald, 2006a [2001]: 146)²³⁴–, que transforma en un relato coherente y orgánico, respetando los saltos temporales. En definitiva, en qué medida se produce una reelaboración es algo que queda oculto, ya que el estilo directo presupone una fidelidad total a la literalidad de las palabras, que se acepta como parte del pacto de ficción de la obra.

A pesar de la omnipresencia de la voz de Austerlitz y de la centralidad de su vida, la multimodalidad del relato le imprime dinamismo, ya que el narrador lo transcribe en estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre, pero también a través de las fotografías, que tomó o recopiló Austerlitz. Estas imágenes pueden considerarse diegéticas,

²³³ «una vieja Ensign de fuelle» (Sebald, 2005 [2001]: 11).

²³⁴ «[...] anotar con palabras clave y frases inconexas tanto como pude de lo que Austerlitz me había contado durante toda la velada» (Sebald, 2005 [2001]: 100).

puesto que forman parte de la trama y se relacionan no solo con los lectores sino también con los personajes, como se deriva de la narración. En sentido amplio, el narrador es el receptor de los centenares de fotografías que Austerlitz le da en su último encuentro, en 1996, algo que adelanta en las primeras páginas y que, por tanto, condiciona la lectura y visualización del libro. Puesto que el relato es verosímil, el lector puede interpretar las imágenes de acuerdo con el contexto documental o ensayístico –no ficcional, en definitiva– en que es más común encontrarlas.

La importancia del testimonio en el ámbito documental es la elaboración de la memoria compartida, como la define Margalit (2003), y que resulta central en obras como el documental de *Shoah* (1985), dirigido por Claude Lanzmann, que aborda, a lo largo de más de nueve horas, el holocausto a través de testimonios de supervivientes, testigos, incluso funcionarios nazis. La ausencia que más se hace notar en el mismo es la de documentos de archivo como imágenes, que para Austerlitz son, sin embargo, una cuestión vital: la del reconocimiento. Por tanto, el narrador nos ofrece «a memory of memory» (Margalit, 2003: 59), ya que se trata de recuerdos heredados o reconstruidos a través de las palabras y de las imágenes de Austerlitz.

Las fotografías se imbrican en la obra a varios niveles. Por un lado, son visibles también para el lector, es decir, como signos visuales que comparten espacio con la materialidad de los signos del lenguaje escrito: se trata de un fototexto. En este sentido, como el conjunto del objeto libro (en papel o electrónico), tienen una existencia fuera de la ficción de la novela, que deja de ser pertinente cuando aceptamos el pacto de ficción de que habla Pozuelo Yvancos y actúan como signos de una ficción, de la misma forma que lo hacen los signos escritos. En ellas, encontramos algunas fotografías que se nombran a lo largo de la historia y que no aparecen reproducidas, puesto que el objetivo no es ilustrar la novela sino ser parte verosímil de la diégesis. Ocurre con la fotografía que Dan Jacobson heredó de su abuelo, que aparece en su libro y que el narrador describe (Sebald, 2006a [2001]: 419) pero no reproduce, ya que no pertenece al archivo de Austerlitz.

Por otro lado, la principal razón que da sentido a las fotografías es su vinculación con el propio recuerdo y con el tiempo, tal y como reflexiona Austerlitz a lo largo de su narración. En su reflexión es clave la relación entre los objetos y lugares materiales y el conocimiento sobre ellos que permite el recuerdo, es decir, la dialéctica entre lo que se sabe, por un lado, y lo que se experimenta, por otro lado, y, por tanto, entre la información, pervertida o no, que se transmite vinculada a un acontecimiento y ese mismo acontecimiento vivido. Volvemos a la diferenciación entre memoria personal que supone *saber* y

la memoria colectiva, que implica creer (Margalit, 2003: 59) Así, afirma Austerlitz lo siguiente:

löst sich das Dunkel nicht auf, sondern verdichtet sich bei dem Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden (Sebald, 2006a [2001]: 39)²³⁵.

El drama del olvido es el de la historia que no encuentra su narratario adecuado porque algunas de ellas ni siquiera tienen su propio narrador. Las fotografías solo pueden ser elocuentes ante quien haya vivido los acontecimientos de los que ha sido escenario, puesto que son, como indicamos, *preposterous photographs*, reconstruidas gracias al conocimiento que se tiene de ellas en el presente. Por ello, la integración de las fotografías de Austerlitz en su relato es esencial para que no desaparezcan como signos del suceso que las produjo en primera instancia: para que no pierdan su valor documental, en definitiva.

Uno de los momentos clave de la historia es aquel en que Austerlitz, al entrar en contacto por primera vez con un lugar en que ocurrió un acontecimiento esencial de su vida y reconocerlo, es capaz de visualizar tal escena. De manera casual, se adentra en la antigua sala de espera de señoras de la estación de Liverpool Street, y entonces asiste a la escena en que, de niño, fue recogido por su familia de acogida, consciente de verse a sí mismo:

Ja, und nicht nur den Priester sah ich und seine Frau, sagte Austerlitz, sondern ich sah auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren. Er saß für sich allein seitab auf einer Bank. Seine Beine, die in weißen Kniesocken steckten, reichten noch nicht bis an den Boden, und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfassen hielt, nicht gewesen, ich glaube, sagte Austerlitz, ich hätte ihn nicht erkannt. So aber erkannte ich ihn, des Rucksäckchens wegen, und erinnerte mich zum erstenmal, soweit ich zurückdenken

²³⁵ «la oscuridad no se desvanece sino que se espesa al pensar lo poco que podemos retener, cuántas cosas y cuánto caen continuamente en el olvido, al extinguirse cada vida, cómo el mundo, por decirlo así, se vacía a sí mismo, *porque las historias unidas a innumerables lugares y objetos, que no tienen capacidad para recordar, no son oídas, descritas ni transmitidas por nadie*» (Sebald, 2005 [2001]: 28, la cursiva es mía, A. L. M.).

konnte, an mich selber in dem Ausgenblick, in dem ich begriff, daß es in diesem Wartesaal gewesen sein mußte, daß ich in England angelagt war vor mehr als einem halben Jahrhundert. Seine Beine, die in weißen Kniesocken steckten, reichten noch nicht bis an den Boden, und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfassen hielt, nicht gewesen, ich glaube, sagte Austerlitz, ich hätte ihn nicht erkannt. So aber erkannte ich ihn, des Rucksäckchens wegen, und erinnerte mich zum erstenmal, soweit ich zurückdenken konnte, an mich selber in dem Ausgenblick, in dem ich begriff, daß es in diesem Wartesaal gewesen sein mußte, daß ich in England angelagt war vor mehr als einem halben Jahrhundert (Sebald, 2006a [2001]: 201)²³⁶.

Este momento clave implica un viaje en el tiempo que ocurre gracias a que la sala no ha sido pervertida por el cambio. Se trata, en parte, de la conmoción que siente Ashman, según cuenta, al entrar en la habitación de los niños que había tapiado, por primera vez en diez años: «der Abgrund der Zeit»²³⁷ (Sebald, 2006a [2001]: 161). La posibilidad de anular el paso del tiempo que, con tanta ansia, intenta Austerlitz supone mantener los objetos y los lugares a salvo del cambio. Austerlitz, incapaz de asumir los acontecimientos históricos, ha evitado su conocimiento enérgicamente (Sebald, 2005 [2001]: 104).

El viaje en el tiempo que realiza Austerlitz, en el que presencia la escena y es capaz de desdoblarse para tratar de recordarla *desde dentro*, como el niño que fue, resulta verosímil porque visualiza un recuerdo del pasado, pero es similar, a la inversa, que la escena que ocurre en el cortometraje, y también *ciné-roman*, de Chris Marker *La Jetée*²³⁸. En la historia de Marker, el niño que era el protagonista presencia la muerte de un hombre, y será ese recuerdo el que le permitirá, siendo adulto, establecer un puente con el pasado, para descubrir su propia muerte. Esa inversión del orden es la que hace de *La Jetée* una historia de ciencia ficción, que reflexiona sobre cómo funcionan los recuerdos traumáticos utilizando, como Sebald, las imágenes fotográficas, que comparten con aquellos el estatismo.

²³⁶ «Y no solo vi al pastor y a su mujer, dijo Austerlitz, sino que vi también al chico que habían venido a buscar. Estaba sentado solo, en un banco apartado. Las piernas, enfundadas en medias blancas hasta la rodilla, no le llegaban al suelo aún y, de no haber sido por la mochila que sostenía abrazada en su regazo, creo, dijo Austerlitz, que no lo habría reconocido. Así, sin embargo, lo reconocí por la mochila, y me acordé, por primera vez hasta donde podía recordar, de mí mismo, en el momento en que comprendí que debió de ser a esa sala de espera adonde llegué a Inglaterra, hacía más de medio siglo» (Sebald, 2005 [2001]: 139-140).

²³⁷ «fue como si se abriera ante él el abismo del tiempo» (Sebald, 2005 [2001]: 111).

²³⁸ Son varios los estudios que relacionan el trabajo de Sebald y Marker. Por ejemplo, Brito (2017) estudia cómo se configura una cartografía de la memoria en *Sans soleil* de Marker y *Austerlitz* de Sebald

La reconstrucción de Austerlitz de su historia presenta la dialéctica entre la realidad y los filtros que nos permiten hacerla inteligible y, al mismo tiempo, la enmascaran:

Wir versuchen, die Wirklichkeit wiederzugeben, aber je angestrongter wir es versuchen, desto mehr drängt sich uns das auf, was auf dem historischen Theater won jeher zu sehen war [...] Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt²³⁹ (Sebald, 2006a [2001]: 109).

La tesis de Hilary parece estar en la línea de la denuncia de Brecht sobre las imágenes de prensa, que también impedían advertir la verdadera realidad detrás de los mensajes sesgados. Las fotografías poseen gran facilidad para crear escenas memorables que ofrecen un aspecto simplificado, pero extensamente recordado, de tal acontecimiento, que gracias a los medios de comunicación llega a un gran número de personas. Frente a ese tipo de imágenes, las que Austerlitz emplea son fotografías de la historia privada, vinculadas a su familia, de elaboración propia o escasamente conocidas; son imágenes propias de la posmemoria, para reconstruir una memoria personal herida vinculada a acontecimientos históricos que deben formar parte de la memoria colectiva.

Como en el análisis de *Die Ausgewanderten*, también en esta obra algunas imágenes adquieren un significado desplazado, metafórico. Así, en un momento dado, Austerlitz nombra el cuadro *Funeral at Lausanne* de Turner, e indica lo siguiente:

Was mich jedoch an dem Aquarell Turners besonders anzog, sagte Austerlitz, das war nicht allein die Ähnlichkeit der Lausanner Szene mit der von Cutiau, sondern die Erinnerung, die sie in mir hervorrief, an den letzten Spaziergang, den ich gemeinsam mit Gerald gemacht habe im Frühsommer 1966²⁴⁰ (Sebald, 2006a [2001]: 163).

²³⁹ «Tratamos de presentar la realidad, pero, cuando más nos esforzamos, tanto más se nos impone lo que siempre se ha visto en el teatro histórico [...] Nuestra dedicación a la historia, según la tesis de Hilary, era una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie» (Sebald, 2005 [2001]: 75).

²⁴⁰ «lo que me atrajo especialmente de esa acuarela de Turner, dijo Austerlitz, no fue sólo la semejanza de la escena de Lausana con la de Cutiau, sino el recuerdo que despertaba en mí del último paseo que di con Gerald a principios de verano de 1996» (Sebald, 2005 [2001]: 112-113).

El interpretante que genera en Austerlitz tal obra es un recuerdo personal que no puede darse en nuestra mente por no haber vivido tal acontecimiento. El cuadro se reproduce en el libro –en blanco y negro, en un tamaño reducido–, a pesar de que visualizarlo no implica experimentar el paseo, lo que apoya la idea de que las imágenes no aparecen por su valor icónico sino por su relación con Austerlitz, ya que pertenecen a su archivo, y, en ocasiones, por su valor metafórico, significando una realidad otra que no es deducible por semejanza.

Como indicábamos, las fotografías de Austerlitz forman parte de la trama que se cuenta, y resultan protagonistas, como cuando el narrador las ve en la casa de Austerlitz en un orden preciso:

In dem Vorderzimmer, in das Austerlitz mich zuerst hineinführte, stand, außer einer altmodischen, mir sonderbar verlängert scheinenden Ottomane, einzig ein großer, gleichfalls mattgrau lasierter Tisch, auf dem in geraden Reihen und genauen Abständen voneinander ein paar Dutzend Photographien lagen, die meisten älteren Datums und etwas abgegriffen an den Rändern²⁴¹ (Sebald, 2006a [2001]: 175).

Austerlitz observa esas fotografías repetidas veces, en un juego de redescubrimiento y reordenamiento según «Familienähnlichkeiten»²⁴² (Sebald, 2006a [2001]: 176), dándole la vuelta y eliminándolas hasta descartarlas todas. Parece, por la escena que describe el narrador, que Austerlitz relaciona las imágenes creando montajes con estas, semejantes a atlas o enciclopedias, en que se vinculan por lo que Berger llamaba el lenguaje de las apariencias, como vimos en el capítulo anterior, y que implica un reconocimiento. En esta acción, Austerlitz rememora con tal esfuerzo que termina agotado: «Bis in den Abend hinein liege ich hier nicht selten und spüre, wie die Zeit sich zurückbiegt in mir»²⁴³ (Sebald, 2006a [2001]: 176).

Věra le muestra una fotografía suya de cuando era pequeño, pero Austerlitz no puede reconocerse en ella: «Ich habe die Photographie seither noch vielmals studiert, das kahle, ebene Feld, auf dem ich stehe und von dem ich mir nicht denken kann, wo es

²⁴¹ «En la habitación de delante, a la que Austerlitz me llevó primero, había, además de una otomana pasada de moda, que me pareció extrañamente alargada, sólo una gran mesa, igualmente barnizada de gris mate, en la que, en líneas derechas y a intervalos exactos, había unas docenas de fotografías, en su mayoría de fecha antigua y un tanto desgastadas en los bordes» (Sebald, 2005 [2001]: 121).

²⁴² «parecidos de familia» (Sebald, 2005 [2001]: 121).

²⁴³ «No es raro que esté aquí echado hasta la noche, sintiendo cómo el tiempo vuelve hacia atrás dentro de mí» (Sebald, 2005 [2001]: 121).

war»²⁴⁴ (Sebald, 2006a [2001]: 267). La realidad es que esta fotografía, a pesar de mantener un vínculo indicial, físico, con el protagonista, solo se vincula a él por la historia que ha heredado de la misma, porque le han contado que es él quien aparece retratado, pero no guarda recuerdos: «jede Einzelheit habe ich mit dem Vergrößerungsglas untersucht, ohne je den geringsten Anhalt zu finden»²⁴⁵ (Sebald, 2006a [2001]: 268).

La rememoración, para Austerlitz, se asemeja a la observación de un álbum de fotografías, casi olvidado, es decir, desconociendo casi por completo las circunstancias que le dieron origen, su valor documental. Cuando aún no se ha olvidado esa información, las fotografías son susceptibles de *reconocimiento*; quizá, por ello, Austerlitz tiene la necesidad no solo de recabar información sobre su madre, sino de reconocer su imagen, una imagen que, en el caso de haber desaparecido, debe ser recuperada o inventada. Además, Austerlitz no puede recordar a su madre ni, en consecuencia, describirla.

Son dos las fotografías de su madre que se reproducen en el relato. La primera pertenece a una película realizada por el régimen nazi como propaganda de sus campos de trabajo, en que estos se exhiben como ciudades de bienestar, y en el que tiene la esperanza de reconocer a su madre. Debido a la velocidad de la película, encarga la visualización del fragmento sobre Theresienstadt a cámara lenta, para ver figuras secundarias que en el vídeo a velocidad normal no se aprecian. Es así como capta la imagen de una mujer, en segundo plano, durante el estreno de una obra de música en la que identifica a Agáta:

Gerade so wie ich nach meinen schwachen Erinnerungen und den wenigen übrigen Anhaltspunkten, die ich heute habe, die Schauspielerin Agáta mir vorstellte, gerade so, denke ich, sieht sie aus, und ich schaue wieder und wieder in dieses mir gleichermaßen fremde und vertraute Gesicht, sagte Austerlitz²⁴⁶ (Sebald, 2006a [2001]: 359).

La perversión del acto de Austerlitz radica en que no solamente su deducción puede estar errada —de hecho, el gesto de Věra es elocuente: «und dann kopfschüttelnd beiseite gelegt hatte»²⁴⁷ (Sebald, 2006a [2001]: 360), e indica que posiblemente no fuera su madre—, sino en que está recurriendo a una imagen escenificada, con la que el régimen nazi

²⁴⁴ «Desde entonces he estudiado la fotografía muchas veces, el campo desnudo y liso en que me encuentro, pero sin que pueda recordar dónde estaba» (Sebald, 2005 [2001]: 185).

²⁴⁵ «He examinado todos los detalles con lupa, sin encontrar el menor punto de apoyo» (Sebald, 2005 [2001]: 185).

²⁴⁶ «Parece exactamente, pienso, tal como, según mis débiles recuerdos y los escasos puntos de referencia que hoy tengo, me imaginaba a la actriz Agáta, y miro una vez y otra vez ese rostro, para mí igualmente extraño y familiar, dijo Austerlitz» (Sebald, 2005 [2001]: 251-252).

²⁴⁷ «sacudiendo la cabeza, la había dejado a un lado» (Sebald, 2005 [2001]: 253).

trata de generar un sentido sesgado y propagandístico de la realidad que muestra. Es una imagen que, desde el punto de vista del objeto, muestra una ficción. En cierto modo, Austerlitz interpreta inocentemente, quizá por necesidad afectiva y por su estado traumático, una imagen que pertenece a la clase que Brecht emplea en su *Kriegsfibel* y cuyo mensaje ideológico denuncia por medio del montaje. La ironía del acto desesperado de Austerlitz es clara. A continuación, Austerlitz encuentra una fotografía de una actriz en el Archivo Teatral de Praga, en la que Věra efectivamente reconoce a Agáta. Esta imagen le permite encontrar a su madre y pasar, entonces, a la búsqueda de su padre.

En una écfrasis, intuitivamente, consideramos que el orden de aparición es el objeto en primer lugar y la descripción literaria en segundo, pero, si solamente existen écfrasis nocionales, el orden entonces se invierte. Solo después de que el objeto tome vida a través de una descripción artísticamente elaborada, este adquiere realidad. De la misma forma, solo tras vivir cierto acontecimiento puede configurarse una descripción –o un Tipo Cognitivo– que posibilite el reconocimiento de tal suceso vivido en imágenes o en representaciones del mismo. Sin embargo, como interpretantes vinculados a los instantes que les dan origen indicialmente, las fotografías también parecen invertir su orden en nuestra mente, ya que en ocasiones contrastan con los recuerdos que poseemos e los influyen, y pueden incluso llegar a configurarlos si carecíamos de ellos. Las razones de este influjo son varias: inmanentes, como la viveza de la fotografía como hipoicono, o contextuales, como la necesidad de poseer ciertos recuerdos.

Austerlitz *no reconoce* su fotografía ni la de su madre, por lo que estas imágenes pasan a ser el origen de tal persona o vivencia no recordada en su mente. Las fotografías, entonces, dan forma a la écfrasis de un recuerdo del que se carece, que no puede provenir de la experiencia y que sin embargo se adopta como propio: igual que en una écfrasis nocional, la única realidad está en la descripción que se hace de ella, sin un original con que contrastar. En consecuencia, Austerlitz lucha por reconocer unas imágenes que, por carecer de sus vivencias, deben elaborar recuerdos propios pero adquiridos.

MEMORIA PERSONAL: JONATHAN SAFRAN FOER: *EXTREMELY LOUD, INCREDIBLY CLOSE*
(2005)

[...] porque de algún modo sabíamos naturalmente que los edificios que crecen hasta lo desmesurado arrojan ya la sombra de su destrucción y han sido concebidos desde el principio con vistas a su existencia ulterior como ruinas [...].

SEBALD (2005 [2001]: 23)

On September the 11th, enemies of freedom committed an act of war against our country. Americans have known wars – but for the past 136 years, they have been wars on foreign soil, except for one Sunday in 1941. Americans have known the casualties of war – but not at the center of a great city on a peaceful morning. Americans have known surprise attacks – but never before on thousands of civilians. All of this was brought upon us in a single day – and night fell on a different world, a world where freedom itself is under attack.

GEORGE W. BUSH (2001)

Entre los muchos vacíos que dejó la desaparición de la alargada sombra de las torres del World Trade Center se encuentra el que ha de ser llenado con su propia historia. Son varios los autores que se han aproximado a tal evento con la intención de componer la novela que esté a la altura de un acto terrorista que estremeció al mundo y lo transformó en gran medida, por haber tenido lugar, sin precedentes, en el centro del mundo occidental. Uno de los autores que se ha aproximado a tal suceso es Jonathan Safran Foer²⁴⁸ en

²⁴⁸ Jonathan Safran Foer (1977) es un escritor estadounidense, de origen judío, que se dio a conocer con *Everything Is Illuminated* (2002), novela con la que cosechó un gran éxito, en cuya trama se incluye una fotografía que sirve para encontrar las raíces del abuelo del protagonista (la imagen no se incluye). Su segunda novela es *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), que también recibió críticas positivas y fue llevada al cine, al igual que la primera. Ha escrito también las novelas *Tree of Codes* (2010) y *Here I Am* (2016), así como ensayos sobre veganismo, y colabora en el *New York Times*.

su segunda novela *Extremely Loud & Incredibly Close*²⁴⁹ (2005), en la que aborda no solo la dimensión narrativa del acontecimiento sino también la visual de una forma que ha llegado a causar controversia, precisamente por la política de visibilidad y de no visibilidad que valora las imágenes.

La historia tiene como protagonista a Oskar Schell, un niño de nueve años cuyo padre murió en los ataques del 11 de septiembre en el World Trade Center en Nueva York. Se trata de un niño inteligente e intelectualmente inquieto, pero también traumatizado por la pérdida, superado por sus emociones, al que le cuesta comunicarse con su madre y que se apoya en gran medida en su abuela²⁵⁰. En casa, encuentra una llave en un sobre con la palabra “Black” escrita en él, que interpreta como un último mensaje de su padre, quien preparaba para él juegos y acertijos con el objetivo de calmar su mente inquieta. Oskar comienza en una búsqueda para encontrar la cerradura que esta llave podría abrir, en pos de sentirse más cerca de su padre, durante la que interactúa con diversas personas de la ciudad de Nueva York.

Oskar narra los acontecimientos que vive, en un tiempo indeterminado que desconocemos, y sin un destinatario, lector o narratorio, internos a la historia. No es el único narrador, sin embargo, ya que tanto su abuela como su abuelo cuentan los acontecimientos desde su punto de vista en sendas cartas destinadas a Oskar y a su hijo fallecido Thomas Shell, respectivamente. Se trata de personas traumatizadas por el bombardeo que sufrió la ciudad de Dresde en 1945 por parte de la aviación de los Aliados, en la que perdieron a su familia, entre cuyos miembros estaba Anna, la hermana de la abuela de Oskar y enamorada de Thomas, de quien esperaba un hijo.

La conexión entre ambos episodios históricos en Dresde y Nueva York permite explorar el dolor y el trauma transgeneracionalmente, vinculando los efectos de los atentados con otros acontecimientos históricos previos para darles una dimensión humana más profunda. Además, de forma verosímil se transcribe el testimonio de una víctima de la destrucción de la ciudad de Hiroshima con un arma nuclear, como parte de una

²⁴⁹ La novela ha sido traducida al español por Toni Hill Gumbao y editada como *Tan fuerte, tan cerca* por Lumen, también en 2005.

²⁵⁰ La elección de este protagonista y narrador ha sido objeto de algunas críticas, como la de Laura Miller, quien afirma que este niño parece «a plastic bag crammed with oddities» y que este narrador le permite a Foer desplegar emociones que en un adulto parecerían empalagosas, «but at the cost of allowing the central trauma its due» (Miller, 2005: *en línea*). Es plausible preguntarse si banaliza la perspectiva infantil el evento traumático, pero no debe olvidarse que las generaciones de escritores que han vivido acontecimientos dolorosos en su infancia reproducen en sus textos la focalización que poseían en aquélla época, la cual no deja de ser legítima por real.

exposición que realiza Oskar en clase, y que ofrece la imagen de otro episodio histórico en una ciudad llena de civiles que fue también un objetivo bélico.

Además de esas tres narraciones, en la obra se reproducen páginas del cuaderno que Thomas Shell utiliza para comunicarse, cartas que recibe Oskar e imágenes que toma con una cámara o de internet y que colecciona. Todos estos recursos son susceptibles de sostener una ficción, también las fotografías, tanto aquellas tomadas a partir de una escenificación como las que son reconocibles porque poseen naturaleza de fotografías documentales. Así, la novela adopta como asunto el pasado reciente para hacerlo inteligible, para generar formas de enfrentar el trauma común. Por tanto, el asunto que tiene de trasfondo pertenece a la memoria compartida porque no solo millones de personas pudieron presenciarlo en directo a través de la televisión, sino que estas personas han compartido su testimonio de esa experiencia.

Cuando la potencialidad del libro es explorada

En los límites del libro ilustrado

Como analizaremos con posterioridad, la obra de Foer se sitúa en el sistema literario, lo que podría situarla a su vez en la órbita, genuinamente literaria, de los libros ilustrados. En el capítulo primero profundizamos en este como uno de los ámbitos en que se producen las relaciones entre palabra e imagen a través de la teoría de Pedro Aullón de Haro, quien realizaba una clasificación al respecto. Recordemos que cuando palabras e imágenes se relacionaban por (B) integración, a su vez, la relación podría darse por (B1) yuxtaposición o por (B2) síntesis. En el grupo B1 es donde Aullón de Haro (2016) encuentra la manifestación más genuina del libro ilustrado, aquel en que el texto escrito y las imágenes se vinculan en la creación de sentido, pero no se funden materialmente. El resultado es un único producto que no puede ser privado de texto ni de imágenes, en cuyo grupo sitúa obras tan antiguas como el *Libro de los Muertos* egipcio y más recientes como *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll.

Sin embargo, el grupo B2 rompe con la dinámica del libro ilustrado, aquella según la cual un medio ilustra a otro y, por tanto, debe haber una separación tangible. Nuestra hipótesis es que el error metodológico proviene de hacer de esa separación conveniente al género una situación esencial de los medios en la realidad. En este caso, se da la «fusión plástico-escritural» que impide clasificarlos como libros literarios o gráfico-plásticos

(Aullón de Haro, 2016: 197). En este grupo sitúa el caligrama, comparable a la onomatopeya, y con una función similar al *collage* en la pintura. *Extremely Loud, Extremely Close* pertenecería al grupo B1, aunque en algunas ocasiones podría clasificarse dentro del grupo B2, lo que demostraría que no es clara la delimitación entre ambos tipos.

De hecho, uno de los intereses del libro ilustrado para el estudio interartístico e intermedial es que muestra diferentes etapas de simbolización de los signos visuales. A continuación, tenemos una imagen del Papiro de Ani que contiene el *Libro de los muertos* egipcio, en el que conviven dos tipos de imágenes y escritura realizados de forma artesanal:

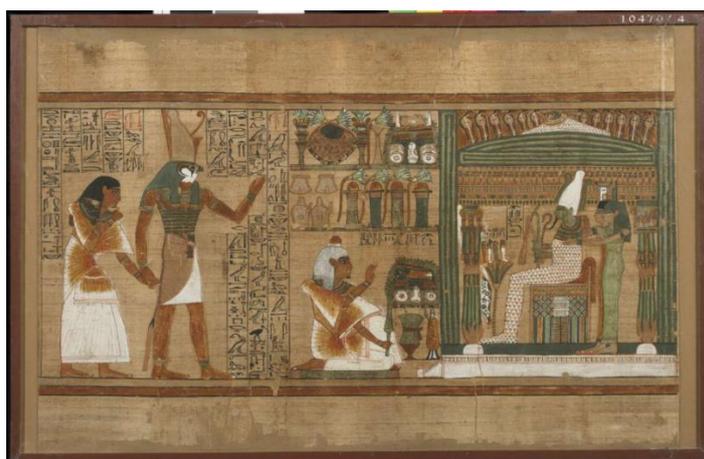


Ilustración 54. «Papyrus; Book of the Dead of Ani; frame 4; full colour vignettes; red borders. Vignette showing the conclusion of the judgement, with Ani introduced to Osiris. 19th Dynasty» (British Museum).

Por una parte, se aprecian imágenes plásticas que podríamos denominar icónicas y que muestran de forma metamimética varias escenas descritas por el texto escrito. Por otra parte, el mismo trazo conforma texto en escritura jeroglífica, como hemos visto, un sistema no completo. Los jeroglíficos son «dibujos que se usan como signos de escritura» (Collier y Manley, 2001: 19) por lo que, aunque no conozcamos el sistema para interpretarlo, podemos reconocer en mayor o menor medida elementos de la realidad imitados. Como señala Fischer (2001: 42), «Egyptian hieroglyphs are both decoration and script at the same time, and are never intrusive».

Aunque algunos sirven para representar aquello que muestran, mayoritariamente «los signos jeroglíficos se usan para expresar el sonido (y el significado) de la lengua egipcia antigua», como ocurre en el alfabeto (Collier y Manley, 2001: 19). Por tanto, la dimensión mimética de los caracteres no es suficiente para acceder al significado del texto, aunque no dejemos de reconocer algunos dibujos. A su vez, algo similar ocurre con

los dibujos, de los que solo podemos captar alguna información extremadamente parcial, puesto que carecemos del conocimiento cultural para reconocer qué es lo que se quiso codificar en la imagen.

A continuación, se reproducen dos páginas del libro *Bruges-la-morte* (1893) de Georges Rodenbach, que puede considerarse un libro ilustrado o, de forma más precisa, un fotolibro.

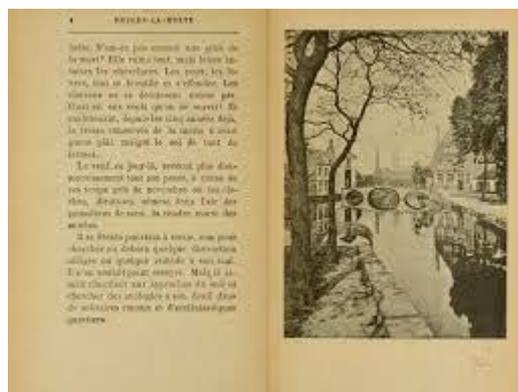


Ilustración 55. Dos páginas de la obra *Bruges-la-morte* (1893) de Georges Rodenbach, en que se combina texto escrito y fotografía.

Se trata de sendas páginas en que dos tipos de textos comparten de forma equilibrada espacio. Por una parte, aparece un cuerpo de texto verbal impreso en alfabeto latino, cuyas letras carecen de todo vínculo icónico con cualquier realidad, y cuyas palabras se relacionan de forma convencional con su significado. Con el mismo tipo de tinta y trazo mecánico, en la otra página, aparece una imagen en la que se puede reconocer un paisaje realizado por una cámara fotográfica analógica.

A pesar de las diferencias, ocurre que, como en el caso de las imágenes del *Libro de los muertos*, la sola visión de la fotografía no es suficiente para aprehender toda la información que la imagen puede proveer: parte del mensaje está contenido en el texto escrito o debe ser propiciado por este. Asimismo, ciertos interpretantes de las imágenes dependerán de los conocimientos vivenciales o culturales de los lectores, directamente vinculados o totalmente independientes de aquellos que reproducen la realidad física que provocó la fotografía. Sin embargo, el contraste entre la total opacidad icónica del lenguaje verbal y la visión de la fotografía que recrea en gran medida los estímulos experimentados frente al objeto del signo fotografía da la sensación de que la segunda carece de toda información convencional.

En el caso de la obra de Foer, se presentan ambos extremos. Las fotografías que se reproducen conforman un artefacto que entraría en el grupo B1, ya que las fotografías crean sentido junto con el texto de manera más o menos simbólica, como metáforas. Por otro lado, también se da la fusión entre imagen y texto del grupo B2 cuando la tipografía se convierte en un elemento icónico. Así sucede con las hojas de la papelería en que se leen palabras escritas con diferentes colores (Foer, 200: 47-49), con la reproducción del cuaderno en que escribe el abuelo de Oskar, con texto que contiene palabras rodeadas de rojo y con el relato del abuelo que finalmente se convierte en una mancha negra al fundirse progresivamente las letras.

Visualidad en *Extremely Loud, Incredibly Close*

Según Chartier, la cultura de la imprenta se da en dos sentidos. En primer lugar, en un ámbito macro de remediación, se refiere a las consecuencias en diversos ámbitos que tiene el uso de nuevas técnicas de reproducción de textos, que permiten acelerar «the circulation of the written word on an unheard-of scale» (Chartier, 1989: 1). En un sentido más estricto, se vincula con «the set of new acts arising out of the production of writing and pictures in a new form» (Chartier, 1989: 1), es decir, el conjunto de posibilidades que ofrecen los objetos impresos más allá la lectura. Chartier insiste en que, con la viabilidad de la impresión mecánica, se amplían los posibles usos de los objetos impresos en el centro de una red de relaciones generada, en que se contempla, como proponemos, la fotografía, cuya inclusión en los textos promueve una forma de pensamiento y de relación intermedial que es previa, que es una necesidad.

Uno de los «logros» del término *fotolibro*, que como indicamos proviene del ámbito de la fotografía, es señalar que tal objeto libro no podría existir sin las fotografías que lo componen. Sin embargo, cuando se trata de obras narrativas o poéticas que encajan más con lo que se denomina *fotoliteratura*, se plantea la cuestión de hasta qué punto es necesaria la inclusión de las imágenes para alcanzar el sentido pleno de la obra: ¿es posible que sean meras ilustraciones?, ¿qué aportan las imágenes al texto?, ¿esas obras son solo intentos de llamar la atención al público?

Algunas obras fueron pensadas para editarse con fotografías, pero finalmente prescindieron de ellas, como la obra *L'Amant* de Marguerite Duras. Casos así prueban la importancia de los condicionamientos extraliterarios en la creación de las obras literarias, y, precisamente por ello, la superación de obstáculos técnicos, editoriales y económicos para

su inclusión debe ser valorada como una opción de los autores para la edición de sus obras.

En el caso de las novelas de Sebald, afirmar que las imágenes son prescindibles implicaría desdeñar el efecto de extrañamiento que poseen las fotografías en la lectura, y que, entre otras consecuencias, lleva a dudar de su estatus de ficción. En este sentido, equivaldría a considerar prescindible al propio narrador. Lo que Sebald ofrece, igual que Morris y otros, es la oportunidad de explotar visualmente el medio libro con las posibilidades técnicas que tiene a su disposición, de acuerdo con el lugar que posee la imagen en plena era de la posfotografía. La idea de que el código en su pureza o austeridad es mejor si resulta suficiente puede ser cuestionada: incluso si las imágenes no añadiesen ningún efecto imprescindible, ¿por qué su uso no podría ser preferido?

Si en el Capítulo 1 nos detuvimos en el análisis de la *technopaegnia* griega es porque consideramos que el estudio de la poesía visual no solo puede proyectarse desde las vanguardias a las primeras obras griegas (llamándolas *caligramas*, por ejemplo), sino que debe entenderse en el prolongado nacimiento de la literatura con la adopción de los hábitos de escritura. La visualidad de la poesía es una potencialidad del medio de la escritura, a mano, impresa o en forma digital más recientemente, de la misma forma que el ser ciborg es una potencialidad del *Homo sapiens sapiens* desde su prolongado nacimiento como especie usando lenguaje y herramientas. El desarrollo más reciente de la poesía visual se explica porque, como indica Bohn (2011: 14), vivimos en una sociedad visual. La llamada de atención sobre su propia visualidad es una potencialidad del fenómeno literario que, haciendo un símil con la epigenética²⁵¹ de los seres biológicos, se expresa en determinados ambientes.

Este breve análisis de la poesía visual (y concreta) ha resultado necesario para nuestro estudio por varias cuestiones que afloran y para el adecuado análisis de algunas obras. Así, una novela de ficción como es *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000) se enmarca de forma problemática en el género de libro ilustrado, mientras que muchas de sus páginas responden a una configuración de poesía visual. Lo mismo ocurre con *Extremely Loud & Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer, e incluso con el fotolibro *War Primer 2*. La poesía visual, al remediar las páginas del libro –no de forma casual junto a fotografías– explota un conflicto que siempre había existido: «esa tensión entre la inmaterialidad de las obras y la materialidad de los textos» (Chartier, 2006: 16).

²⁵¹ «Estudio de todos aquellos factores no genéticos que intervienen en la determinación de la ontogenia» (*Dicciomed*, s. v. epigenética).

Jonathan Safran Foer compone *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) en la primera década del nuevo milenio, seis años antes de la aparición de *War Primer 2*, que estudiaremos en el próximo apartado, como una novela en la que la visualidad alcanza un papel relevante y más variado que en las obras de Sebald, en diferentes aspectos que vamos a analizar. A nivel técnico, Foer incluye imágenes en blanco y negro, pero también hace uso del color, lo que es una novedad respecto a las obras vistas de Berger & Mohr, Morris y Sebald. El color, por tanto, se presenta como un signo plástico, relevante, como lo será también en los fotolibros de Adam Broomberg & Oliver Chanarin, y Lewis Bush.

Otra novedad es la manipulación de la tipografía con varios procedimientos que van más allá del empleo de mayúsculas y negritas. Se incluyen palabras escritas en tipografía manual (Foer, 2005: 47-49, 63), se tachan palabras que son legibles (Foer, 2005: 142, 268), se rodean otras (Foer, 2005: 208-216), se reducen los espacios entre palabras y letras hasta que el texto se convierte en una masa ilegible (Foer, 2005: 281-284), y se dejan páginas totalmente en blanco o con solo un enunciado, reproduciendo visualmente lo escrito por la abuela de Oskar o por Thomas Shell. En este sentido, consideramos que la incorporación de imágenes fotográficas a lo largo de la novela es uno más de los recursos utilizados a nivel visual, todos los cuales deben ser interpretados en conjunto.

Las fotografías que aparecen poseen diversos orígenes, de modo que algunas son desconocidas, elaboradas para formar parte de la obra, mientras otras provienen de los medios de comunicación y la cultura popular. Este segundo tipo sirve para configurar el mundo posible de la novela como similar al mundo real, a pesar de que las imágenes se convierten en signos de la ficción en que se insertan. En todo caso, las imágenes son recopiladas por Oskar en su colección *Stuff That Happened to Me*, y configuran una secuencia visual que narra desde otro punto de vista la historia, por lo que, como ocurre en *Austerlitz*, las imágenes tienen una dimensión diegética.

La forma en que el texto y las imágenes se combinan implica un procedimiento de montaje, propio del cine y de las obras pictóricas, especialmente del *collage*, como vimos en el primer capítulo, en que la visualidad de texto y dibujos se combina en la espacialidad del libro. Así, la obra que leemos se compone de múltiples textos independientes. El primer capítulo, «What the?», es parte de la narración de Oskar, que incluye una tarjeta personal, un fragmento de un texto periodístico, así como una carta escrita por Oskar y

otra que recibe de Stephen Hawking; el segundo capítulo, «Why I'm not where you are 5/21/63», es una carta de Thomas Shell a su hijo no nacido, entre la que se intercalan páginas del cuaderno que utiliza para comunicarse y la fotografía del pomo de una puerta tomada por él. En el tercer capítulo, «Googolplex», vuelve a narrar Oskar, y habla de su colección «*Stuff That Happened to Me, my scrapbook of everything that happened to me*» (Foer, 2005: 42). Así, podemos ver las hojas escritas por las personas que prueban los bolígrafos en la tienda, tal y como las lee Oskar, así como varias fotografías pertenecientes a la colección del niño, que podemos relacionar con afirmaciones suyas a lo largo de su narración. Por tanto, no solo imaginamos la colección de Oskar, sino que la visualizamos y enriquecemos la narración con lo que las imágenes suscitan.

De las fotografías que Oskar incluye en *Stuff That Happened to Me*, destaca la de un hombre cayendo desde una de las Torres Gemelas, que aparece por primera vez junto con otras imágenes de la colección (Foer, 2005: 59) y, pocas páginas después, se repite, haciendo zoom sobre la figura del hombre (Foer, 2005: 62). Se trata de una imagen central tanto de los atentados de las Torres Gemelas como de la historia de Foer. Más adelante, vuelve a reproducirse, intercalada entre la conversación entrecortada, que apenas escucha Oskar, entre su psicólogo y su madre, después de que aquel le pregunte si puede extraer algo bueno de la muerte de su padre. Comprendemos que esta imagen, que obsesiona a Oskar, es parte de la búsqueda de sentido de lo ocurrido: necesita saber cómo murió su padre para dejar de imaginar cómo pudo ocurrir, y una de las opciones es que fuera una de las muchas personas que se arrojaron al vacío. Así es como se lo cuenta a Thomas Shell, sin saber que se trata de su abuelo:

«I need to know how he died.»

He flipped back and pointed at, «Why?»

«So I can stop inventing how he died. I'm always inventing.»

He flipped back and pointed at, «I'm sorry.»

«I found a bunch of videos on the Internet of bodies falling. They were on a Portuguese site, where there was all sort of stuff they weren't showing here, even though it happened here» (Foer, 2005: 256).

La necesidad de Oskar de saber cómo pereció su padre es un impulso de todos los familiares para poder iniciar el duelo. Así, en un reportaje televisivo sobre los ciudadanos

argentinos fallecidos en el atentado, un familiar de Pedro Grehan, que trabajaba en una de las torres, afirma:

Había fotos de personas en las ventanas y había una persona que no se identifica la cara (sic). Es muy chiquita la foto, pero tenía una pose que tenía muy «este es Pedro», podía decir uno, ¿no? No se podía probar, digamos, pero era una imagen de este. Y, bueno, nos quedamos con esa imagen, por lo menos yo y algunos hermanos más de que él terminó ahí, digamos, en esa ventana que era por donde podía respirar y no podía hacer otra cosa hasta que se le derrumbó la torre. Entonces esa es la manera de saber cómo terminó, que en realidad no sabemos. Pero bueno, yo me hice esa (Todo Noticias: *en línea*).

Según se indica en los paratextos de *Extremely Loud & Incredibly Close*, la imagen está inspirada en una fotografía tomada por Lyle Owersko²⁵², quien cubrió el suceso para la revista *Times*. No fue el único fotógrafo que captó imágenes de personas cayendo al vacío y, de hecho, otra tomada por Richard Drew se propagó rápidamente por los medios. En esta, se crea una armonía geométrica entre la perpendicularidad perfecta de las líneas de los rascacielos y el impactante instante en que el individuo se dirige con el cuerpo recto e invertido hacia el suelo. La fotografía se conforma como un campo de fuerzas entre la perfección de la composición y la realidad que muestra, que parece no corresponderse con las formas de la imagen. La composición genera una belleza plástica que contrasta con el horror que sabemos estar viendo: un hombre cayendo al vacío, que puede apreciarse con suficiente nitidez sin poder ser reconocido. Por tanto, ¿es lícito exhibir una imagen tal, que muestre explícitamente los instantes previos a la muerte de una persona? Esas son las preguntas éticas que suscita este tipo de fotografías, ante un suceso cuya política de visibilidad no es libre, sino que está mediada por el control estatal; por ello, Oskar debe acudir a sitios web extranjeros en que se pueden ver imágenes prohibidas por la política oficial.

²⁵² Se trata de una errata, ya que el fotógrafo se llama Lyle Owerko: <https://www.lyleowerko.com/>.



Ilustración 56. Falling Man, fotografía de Richard Drew tomada el 11 de septiembre de 2001. Origen: <https://web.archive.org/web/20180627134127/http://www.digitaljournalist.org/issue0110/drew.htm>.

Otra de las potencialidades que aprovecha Foer es la del movimiento creado con las páginas del libro. Así, al final de la novela, la fotografía del hombre cayendo al vacío aparece impresa a lo largo de quince páginas, de manera que la sucesión rápida genera la sensación de que la figura se desplaza: cae si pasamos las hojas de derecha a izquierda, pero asciende si las movemos de izquierda a derecha, como hacemos con el resto de las páginas para poder leerlas. Como subraya Vanderwees, la ausencia de números de página en las ocupadas por estas fotografías da a ambas direcciones la misma validez: «there is no beginning or end to the flipbook, only the suggestion of a continuous cycle of floating and falling, forwards and backward» (Vanderwees, 2005: 188). Así lo explica Oskar al final de su relato:

I ripped the pages out of the book.

I reversed the order, so the last one was first, and the first was last.

When I flipped through them, it looked like the man was floating up through the sky (Foer, 2005: 325).

Se trata de un *flipbook*, un objeto utilizado comúnmente con fines lúdicos que, en esta ocasión, elaborado por un niño, obedece a un deseo íntimo de cambiar el curso de la

historia para que los terribles acontecimientos no hayan tenido lugar. Por ello, a continuación, Oskar narra las acciones que llevó a cabo su padre inversamente, revirtiendo el tiempo hacia atrás para que no muera en el atentado, y cae de nuevo en un juego, un palíndromo: «I'd have said "Dad?" backward, which would have sounded the same as "Dad" forward» (Foer, 2005: 326). Es el mismo deseo personal de anulación del tiempo y de la historia que expresaba Austerlitz para oponerse a los sucesos de la guerra y el holocausto y, de nuevo, la misma obsesión con *reconocer* al ser querido en una imagen. Por ello, en un momento de la novela, la sensación de que el tiempo se detiene trae a la mente de Oskar la imagen del hombre cayendo (Foer, 2005: 97).

La fotografía, estática, se halla en tensión con el movimiento que generaría en una sucesión rápida, como lo muestra Chris Marker en su película *La Jetée*, en la que durante unos segundos (19:08-19:55) se ve a la mujer con que está el protagonista (el punto de vista, presumiblemente, pertenece a él) durmiendo, tiempo durante el cual la transición entre imágenes se acelera –es literalmente una sucesión de fotografías hasta que la velocidad permite al ojo apreciar el movimiento– y se genera la sensación de que ella se mueve; al final, abre los ojos y parpadea, dinamismo que cesa violentamente con la aparición de uno de los personajes. En definitiva, las imágenes estáticas, potencialmente, presentan la posibilidad del movimiento físico, que está unido al transcurso temporal y, en la obra de Foer, a su (im)posible reversión.

Aunque no se corresponda realmente con el ser que física e indicialmente está vinulado a la fotografía, la imagen del hombre cayendo le genera a Oskar el interpretante de su padre porque es un ser anónimo que encarna la posibilidad de corresponderse con él. Como analizamos en los capítulos anteriores, y siguiendo la semiótica de Peirce, el *significado* de la fotografía no es el individuo real que cae, sino las ideas o reacciones físicas que genera en la mente de quien lo ve –los distintos interpretantes–, que varían según cada receptor. Ello es lo que permite el uso de fotografías como parte de obras de ficción: Oskar toma la imagen como parte de las versiones que inventa sobre cómo murió su padre, que funcionan de forma similar a la ficción que los lectores concebimos en nuestra mente leyendo la novela.

Señalemos, además, que la obsesión de Oskar es similar a la de muchas personas reales: en todos los casos, lo que hay detrás de la relación con la imagen es la certeza bartheana de que el referente estuvo presente –el *interfuit*– y que ello es la esencia de la imagen. De hecho, el documental *9/11: The Falling Man* pretende hallar la identidad del hombre, contextualizando la toma y buscando la identidad real del individuo a partir de

su ropa y del lugar desde el que tuvo que precipitarse, hablando con personas que creen reconocerlo.

Ese intento de identificar al sujeto es apreciado y criticado a partes iguales: por un lado, se trata de un intento de dignificar al ser humano anónimo que todo el mundo ve, pero nadie reconoce, es decir, de darle una identidad y un nombre; por otro lado, ver *a un hombre con identidad*—no a una figura simbólica—unos instantes antes de morir implica cierta morbosidad voyerista. ¿No es parte de una intimidad que no habría de ser exhibida? Mientras no sea identificado como una identidad concreta, el hombre que cae es reconocido como un símbolo de todas aquellas personas que murieron en aquel atentado, como un interpretante de las víctimas.

Una de las formas en que Foer evidencia el carácter indicial de la fotografía del hombre que cae es aplicándole un zoom muy agresivo: en busca de una identidad, de más detalles, la imagen se revela como un conjunto de píxeles que da la sensación, cuando es percibida por nuestro sentido de la vista, de conformar la silueta de un hombre. Si el hombre fuese real, podríamos acercarnos y apreciar más detalles, pero no ocurre así con la fotografía. En este sentido, aunque el hombre que fue captado por la cámara tenga una identidad, la fotografía ya no la poseería, porque no es reconocible. El hombre de la imagen, al contrario que el de la realidad, una vez que el fotógrafo no puede dar cuenta de a quién estaba viendo, está condenado a ser anónimo, mientras que sus signos plásticos no resulten eficaces para presentar el mismo estímulo visual que el que presentaría el hombre de la realidad, su objeto.

En este sentido, el hombre que cae es un trasunto civil de la figura simbólica de los soldados caídos. Preguntándose cómo hablar del primer caído de la Segunda Guerra Mundial, Eco afirma: «ma pazzia e sfortuna sono predicati di un X che, se pure ancora socialmente o storicamente o giuridicamente indefinibile, è ontologicamente definito» (Eco, 2002 [1997]: 281), lo que significa que es posible utilizarlo en actos de referencia, aunque no se pueda tener experiencia del mismo. En el capítulo segundo analizábamos las categorías propuestas por el semiólogo italiano para comprender la forma en que se conceptualiza la realidad a través de la semiótica, esto es, de sistemas de signos que funcionan por hábito y convención. En este sentido, se da la opción de una definición ontológica independientemente de su definición factual, ya que la primera permite hacer referencia a esta. Se trata de una fotografía que permite la denotación, pero no la designación o el acto de referencia; es decir, es una clase de individuos posible, como escribe Eco.

Por su parte, Margalit (2003) se detiene en el culto a los soldados caídos y en qué lo mueve. Se trata de crear metafóricamente una situación en que la muerte, como opuesta a la vida, pueda continuar participando «in the redemptive war» (Margalit, 2003: 69), así como la confusión de la conmemoración y la revivificación: «what is brought to life in successful commemoration is memory, whereas in revivification the believers have the idea that the dead are brought to life, not in form but in essence» (2004: 69). La fotografía del hombre que cae puede ser un instrumento de conmemoración cuando aquel se mantiene anónimo, porque permite mantener viva la memoria de los fallecidos y *verlos* en forma –sin reconocerlos– pero no en esencia.

Para Vanderwees (2015), mostrar la imagen del hombre que cae no implica ninguna pornografía ni voyerismo del sufrimiento ajeno, sino que conlleva la labor ética de reconocimiento de la vulnerabilidad humana, siguiendo las ideas de Judith Butler y Emmanuel Levinas. Además de subrayar el hecho de que estas fotografías constituyen pruebas documentales de los acontecimientos hacia los que desensibilizarían a los espectadores, estas «encourage readers to participate in an ethical act of recognition, acknowledgement, or remembrance rather than repression or abjection» (Vanderwees, 2015: 181). Además, Vanderwees subraya la importancia de insertar las imágenes en una narrativa que les dé sentido, ya que las fotografías *no son* el propio acontecimiento. Esa ética del recuerdo es la que Margalit (2003) señala para crear una memoria colectiva que permita heredar la narración de los acontecimientos más relevantes.

Según la postura de Vanderwees (2015), el reconocimiento de la fotografía del hombre que cae implica una identificación con el sujeto que cae, que, podemos decir, va más allá de la búsqueda del familiar fallecido. La figura de la imagen recuerda la humanidad compartida y el hecho de que cualquiera podría estar en su lugar; el soldado caído podía ser cualquier soldado, pero la extensión de este civil es aún mayor. Como también señala Vanderwees (2015), las fotografías de las personas que caen desafían el discurso oficial de triunfalismo estadounidense, que sí aparece en las fotografías no censuradas, como las de los bomberos alzando la bandera del país. En este sentido, la fotografía está en la línea del fotolibro de Asselin, del que indicamos que no distingue entre nacionalidades ni víctimas: también los americanos sufren las consecuencias de Monsanto®.

Así, al unir las historias de sufrimiento del bombardeo de Dresde, de Japón y de Nueva York, no se banalizan las diferencias, sino que se identifican como «acts of mass murder and terrorism» (Vanderwees, 2015: 186) y, por tanto, se lleva a cabo una relativización de la exclusividad estadounidense, como la que hacía Asselin.

Si bien en *Extremely Loud & Incredible Close* y en *Austerlitz* los protagonistas tratan de reconocer a su padre y a su madre en sendas imágenes, Foer y Sebald no lo plantean de la misma forma. En el caso de Foer, el uso de la fotografía como parte de la trama aprovecha el anonimato del hombre para, como hacía Sebald, proporcionarle una identidad dentro de la ficción, que en este caso es una identidad dudosa, *posible*, como las que toma en la realidad. Pero, a la vez, el reconocimiento en la imagen por parte de los lectores del acontecimiento histórico de los atentados del 11 de septiembre de 2001, que el universo de la novela comparte con el nuestro, da a la historia verosimilitud y la relaciona con los acontecimientos históricos que son objeto de obras de intención documental.

La imagen en la que Austerlitz cree reconocer a su madre, el fotograma de la película de propaganda, no es identificada por los lectores y, por tanto, cuando los lectores la visualizan, no genera en ellos un interpretante relativo a ninguna mujer ni acontecimiento real: aunque sabemos que existió una persona que estuvo presente en la toma de la imagen en determinadas circunstancias, desconocemos esa información documental, por lo que directamente se identifica con el personaje ficticio que la narración le da: el interpretante *madre de Austerlitz*.

Por otro lado, tenemos imágenes en ambos casos que llegan por vías oficiales, pero con orígenes distintos. La fotografía del hombre cayendo no muestra un acontecimiento escenificado, pero sí se enmarca en ciertas prácticas ideológicas, las de la prensa y opinión pública en este caso, que la censuran en un segundo momento, a partir de reacciones de rechazo. Por su parte, la supuesta imagen de la madre de Austerlitz sí es escenificada y publicitada como documental, por lo que Austerlitz habría de preguntarse qué podría reconocer como propio de su madre, y esta es una pregunta que quizá también tendría que plantearse Oskar. Por esta diferencia, en Austerlitz la fotografía posee una doble pátina de ficción: la escenificación del objeto y la vinculación a una narración imaginada desde el interpretante, mientras que la imagen del hombre se convierte en un signo de la ficción solo como en el segundo caso, en cuanto al interpretante, sin por ello dejar de serlo de un acontecimiento real.

Es necesario considerar cómo la visualización de la imagen no implica el conocimiento objetivo de la realidad que muestra, sino que genera interpretantes a partir de lo que las personas que las ven saben o creen saber sobre el mundo. Para los familiares, la pregunta que surge es si la víctima eligió saltar o no, algo que implica suicidio y que es tabú en determinados sistemas ideológicos. La realidad es que las fotografías de personas cayendo al vacío no pueden ser comprendidas si no se ha vivido esa situación, en la cual,

posiblemente, el concepto de elección tenga un significado muy distinto. ¿Es posible hablar de *libertad de elección* viviendo tales circunstancias? Por tanto, la fotografía genera interpretantes que son proyecciones de los deseos y temores de los familiares, y que no tienen mayor objetividad que erigir la imagen del hombre que cae como símbolo de todas las víctimas para que las futuras generaciones mantengan su memoria viva.

Ficción y fotografía: acercamiento polisistémico

Como venimos señalando, si bien Foer emplea, al igual que Sebald, imágenes documentales, el carácter ficcional de su novela no resulta dudoso en la medida en que lo es el de la obra de Sebald –siguiendo la zonal liminal en que se movía un autor como Borges–, debido a la distinta forma de configuración de los narradores en el pacto narrativo. El relato de Oskar carece de un narratario –que es el propio narrador en el relato de Austerlitz– o de un lector –que sí poseen los relatos de sus abuelos–, que genere la duda de tratarse de un relato real. No hay en Foer la intención de sembrar tal duda y por ello evita la autoficción; en este sentido, *Extremely Loud & Incredibly Close* se erige en el centro del sistema de ficción, usando, sin embargo, fotografías propias de obras documentales.

En el estudio de obras intermediales, se puede aplicar la teoría de los polisistemas para comprender la pugna entre ambos ámbitos, el de la ficción literaria y el de la fotografía. La combinación de ambos medios en obras físicas es temprana, con *The Pencil of Nature* (1844) de Talbot, *The Idylls of the King* con fotografías de Julia Margaret Cameron y la novela *Bruges la morte* (1893) de Georges Rodenbach; sin embargo, la consideración de la fotografía como una copia exacta de la realidad y su evidente uso documental *en conflicto con la ficción* resurgió con el estudio de este tipo de imagen, ya en el siglo XX, por parte de teóricos como Barthes.

La obra de Foer presenta dos sistemas que se consideran contrapuestos: el de la escritura ficticia, novela más concretamente, y el de la fotografía documental, habida cuenta del lugar central que posee la imagen del hombre que cae desde las Torres Gemelas, inspirada en el trabajo de un fotógrafo documental. Ambos sistemas se combinan en un libro, que es tradicionalmente el espacio privilegiado de la novela de ficción, a pesar de que la fotografía lo conquistó desde su surgimiento. Aun así, para subrayar que las fotografías en este soporte son imprescindibles –es decir, que no habría obra si se eliminan las imágenes–, desde el ámbito de la fotografía se habla de fotolibros.

Tanto la obra de Foer como las de Sebald escapan del concepto de fotolibro, según la estrecha definición de Parr y Badger, puesto que su autor no es un fotógrafo, algo que sí ocurre con las obras de Wright Morris, un talento doble que también se halla en el centro del sistema de la fotografía. Pero, incluso en el caso de Morris, el sistema editorial, acostumbrado a editar novelas sin fotografías, presionó para prescindir de estas y facilitar la edición de los libros. Desde el punto de vista técnico, el sistema de las novelas de ficción, las que carecen de imágenes, ha presentado la ventaja de facilitar el trabajo, de ser más versátil y barato, de forma significativa, al menos, hasta finales del siglo XIX.

En este sentido, las dificultades para incluir fotografías deben entenderse no como exclusivas de la imagen sino de la experimentación editorial. Es así como la elaboración de fotolibros, en la actualidad, está en auge, con el obstáculo del encarecimiento de las obras, de manera que este sistema ha encontrado una estabilidad en el centro de la periferia: no son objetos de consumo generales ni de lectura extendida, pero los premios, las exposiciones y las redes sociales los han consolidado en el polisistema de la cultura. Por el contrario, las obras que experimentan con la masa textual, como el libro de artista *Tree of Codes* (2010) de Jonathan Safran Foer resultan más difíciles de editar y de rentabilizarse. Foer elabora el libro cortando palabras de la obra de Bruno Schulz *Sklepy cynamonowe*²⁵³ en su traducción al inglés *The Street of Crocodiles*, de manera que cada página presenta diferentes cortes, por lo que es necesaria una extensa labor de imprenta, en gran medida manual, que aceptó *Die Keure*. Como resultado, *Tree of Codes* no está traducido a ninguna lengua y se halla agotado en su edición en inglés²⁵⁴.

A pesar de las presiones sufridas por Wright Morris en la creación de sus fototextos, la inclusión de fotografías en novelas ha dejado de ser difícil o poco rentable. Son otros los factores que han presentado ambos sistemas –novela de ficción y fotografía documental– como incompatibles, especialmente la supuesta distinta naturaleza de los dos sistemas de signos. Gracias a las obras de autores como Sebald y Foer, la lectura de sus novelas revela que las fotografías también son signos, a las que se les aplica la teoría de Peirce, por lo que su significado es el interpretante que generan, más allá de su carácter indicial. Es la información de las circunstancias en que fueron tomadas la que con más dificultad se mantiene y transmite, aquella que en menos ocasiones forma parte del interpretante.

²⁵³ En español, la obra está traducida como *Las tiendas de color canela* por Salvador Puig para Seix Barral.

²⁵⁴ En este vídeo se puede apreciar el complicado proceso de impresión de la obra de Foer: <https://www.youtube.com/watch?v=r0GcB0PYKjY>.

En *Extremely Loud & Incredibly Close*, la pugna de ambos sistemas se resuelve del lado de la novela de ficción, ya que, a pesar de incluir fotografías documentales, la novela se revela a sí misma como ficción, y se acompaña de paratextos que reafirman esta naturaleza. La propia ficción de Foer se erige como tal, de manera que las fotografías se interpretan también como signos miméticos de un universo posible que comparte acontecimientos con el nuestro, como es el atentado de las Torres Gemelas.

Este es un punto clave para diferenciar a Sebald y a Foer, ya que el autor alemán presenta narraciones de ficción que fingen no serlo y aprovecha el sistema de la fotografía, en el centro de la no ficción, para desestabilizar la naturaleza de su obra. Con esta operación de extrañamiento, que no es nueva, se sitúa en el centro del sistema de las obras de ficción, una vez que ha comprendido cuál es el carácter de esta desde la Modernidad: el continuo cuestionamiento de sí misma porque duda de su diferencia con la realidad que la abarca. Por tanto, en Sebald el sistema literario domina sobre el de la fotografía, precisamente porque el segundo desestabiliza al primero; mientras, en Foer el fotográfico podría llegar a situarse sobre el literario, si el público estuviera dispuesto a apreciar el papel de las imágenes en la narración, lo que impiden las sólidas convenciones literarias de algunos lectores.

Sin embargo, en *Extremely Loud & Incredibly Close* el sistema de la fotografía documental resulta desestabilizado, pero no en una operación de escepticismo sobre la ficcionalidad de todo signo y por tanto de todo acontecimiento. Gracias a los testigos, y a diferencia de las fotografías que utiliza Friedrich, la imagen del hombre cayendo no debe probar los atentados. Al contrario, Foer muestra cuál es la forma en que se interpretan las fotografías: como signos cuando alcanzan la terceridad. En este sentido, el trabajo del novelista americano ha de remitir al de Brecht, aunque con diferencias. En ambos casos se utilizan fotografías conocidas, pero, mientras Brecht ataca las bases de la fotografía de prensa por ocultar el mensaje ideológico que emiten, Foer reflexiona sobre las políticas de visibilidad de la nación, que generan autocensura en la prensa.

En conclusión, la pugna de ambos sistemas en un mismo objeto es de gran importancia para reflexionar sobre la fotografía como signo también de la ficción, sin caer en el escepticismo sobre la realidad. Lo que se revela es la naturaleza de signo de la fotografía, similar a la del resto de signos verbales. La novedad de Foer radica en no aprovechar la fotografía para desestabilizar el sistema de la ficción, como hicieron Sebald y los que copiaron sus procedimientos, sino en fortalecer su ficción para reflexionar sobre la fotografía. El resultado es una novela de ficción que tiene en el centro el pensamiento sobre

la fotografía y que, en este sentido, es susceptible de no hallar a su público: en el centro del sistema de novela de ficción, las fotografías son prescindibles, incluso negativas, mientras que, para los fotógrafos documentales, una obra de ficción no es el lugar en que, en el centro de su sistema, debe aparecer ese tipo de fotografías. En todo caso, la novela se convirtió en un *best seller* llevado al cine, puesto que, como hemos visto, la relación de Oskar con la imagen del hombre que cae es la misma que establece el resto de las víctimas.

Doble narración

Como los niños de los que habla Benjamin (2011) [1928] en *Einbahnstraße*, Oskar se siente atraído por los productos de desecho de la sociedad, que, en la era de la posfotografía, con frecuencia son imágenes.

La narración de Oskar adopta una perspectiva interna, en que el narrador es también el focalizador; por ello, no se nos transmiten los pensamientos de su madre, que el niño desconoce, y la conversación entre esta y el doctor nos llega entrecortada, exactamente como Oskar consigue oírla (Foer, 2005: 203-207). Igual que Austerlitz, Oskar también toma y recopila fotografías, de manera que la inclusión de las imágenes genera una doble narración: la verbal y la visual, que también adopta la focalización de Oskar como dimensión narratológica. Sin embargo, no debemos confundir la posibilidad de *ver* con el concepto de focalización: en palabras de Pozuelo Yvancos (1989: 244), la focalización fue concebida erróneamente por parte de los estructuralistas franceses «demasiado *restringida* al campo visual y la visión o perspectiva es mucho más», es decir, su importancia radica en poseer dimensiones ideológicas y valorativas. De esta forma, la narración visual se desarrolla según diversas posibilidades.

Uno de los usos de la fotografía en la obra de Foer es similar al que describimos en Sebald al hablar de metáforas explícitas: determinadas fotografías no remiten al referente que muestran, sino que su función es la de mostrar metafóricamente otra realidad. Podemos considerar que, debido a las condiciones de verosimilitud de la ficción en que se insertan, no sería plausible que se reprodujera una imagen de la realidad que se describe, pero sí de aquella con la que se compara. En todo caso, cabe señalar que el mero hecho de insertar la fotografía en el libro subraya la importancia que esta imagen adquiere como signo metafórico. Así, Oskar compara las manos de Mr. Black con las del esqueleto que Ron, el amigo de su madre, se ofreció a comprarle, y a continuación se inserta una

fotografía de una de las manos del esqueleto (Foer, 2005: 155): «He showed me his hands. They looked like the hands on the skeleton in the Rainier Scientific catalogue that Ron offered to buy for me, except they had skin, blotchy skin, and I didn't want gifts from Ron» (Foer, 2005: 154). En este caso, la fotografía no remite al interpretante que en la ficción se vincularía con las circunstancias documentales de su toma (es decir, al esqueleto), sino a aquello a lo que se asemeja según la mente de Oskar, las manos, que configuran su interpretante.

Resultaría un error considerar que la narración verbal revela más información consciente que la visual, ya que en ambos casos podemos deducir datos que el niño no afirma abiertamente. Oskar cuenta que llevó a la escuela un gato para dejarlo caer desde el tejado y mostrar cómo estos animales, durante la caída, adoptan la forma de paracaídas, por lo que les resulta más fácil sobrevivir desde un piso más alto que desde uno más bajo, ya que tienen tiempo de posicionarse (Foer, 2005: 190). En la siguiente página aparece la imagen de un gato captado en plena caída (Foer, 2005: 191), que posee la función de ilustrar la caída del gato: posiblemente, sea parte de la colección de Oskar, y genera en nuestra mente el interpretante de la fotografía del hombre cayendo al lado de la torre. La posición del gato —con el lomo hacia arriba, mirando abajo y las patas en movimiento— contrasta con la del hombre, cuya espalda está girada hacia el suelo. Resulta reveladora la información que nos da Oskar porque él no pretende hablarnos de su obsesión con la imagen del atentado y el trauma por su padre, pero lo hace simbólicamente. Entendemos que su interés por los gatos no es casual y que la fotografía no es una ilustración: su significado es metafórico —o simplemente un signo, un interpretante y, por ende, simbólico—.

Cuando Oskar y el anciano Black, que resulta ser su vecino, visitan el Empire State, asisten a la visita guiada de Ruth, que les cuenta también por qué vive en el rascacielos. En la época en que su marido vivía, trabajando como vendedor a domicilio por toda la ciudad, un día puso un gran foco en su coche, para que desde el Empire State ella pudiera apreciar la luz mientras él iba por la ciudad: «“It worked?” “Not, during the day it didn't. It had to get quite dark before I could see the light, but once I could, it was amazing. It was as if all the lights in New York were turned off except for his. That was how clearly I could see it.”» (Foer, 2005: 252). En la siguiente página aparece una imagen (Foer, 2005: 253) del memorial de las Torres Gemelas, conformado por dos potentes focos que despiden dos enormes columnas de luz en el lugar que ocupaban las torres, visibles desde toda la ciudad.

Las luces que se aprecian en la imagen, y que son fácilmente reconocibles por los lectores sin necesidad de una descripción, no se corresponden con el foco que Ruth recuerda, pero posiblemente ese memorial acuda a la mente de Oskar, y quizás guarde esa imagen en su colección o en su recuerdo. Por tanto, la historia de Ruth genera en su mente el interpretante de la *imagen del memorial de las Torres Gemelas*. En definitiva, se trata de luces destinadas, en cierto modo, a Oskar, en tanto que familiar de una víctima.

Uno de los signos que se despliegan en la obra, a través de la relación de varios interpretantes reiterados como *leitmotifs*, es el del avión, que en primer lugar es el elemento que impactó en cada una de las torres. Puesto que su padre no viajaba en ninguno, el trauma que Oskar tiene con estos es en tanto que transporte público –son un fácil objetivo–, y como elemento que impactó en las torres. Así, uno de los tantos inventos que Oskar concibe, relacionado con la forma en que su padre murió, es un edificio que se desplaza hacia arriba y abajo, mientras el ascensor queda quieto:

So if you wanted to go to the ninety-fifth floor, you'd just press the 95 button and the ninety-fifth floor would come to you. Also, that could be extremely useful, because if you're on the ninety-fifth floor, and a plane hits below you, the building could take you to the ground, and everyone could be safe, even if you left your birdseed shirt at home that day (Foer, 2005: 3).

Es decir, la imaginación de Oskar se centra, sobre todo, en el peligro que atañen los rascacielos. En la colección de Oskar *Stuff That Happened to Me* vemos un avión de papel (Foer, 2005: 56) que, en cierto momento de su narración, Oskar cuenta que diseñó con su padre para lanzarlo a la ventana de su abuela (Foer, 2005: 70). A la vez, el libro se abre, antes de llegar a los paratextos y de comenzar la narración, con tres fotografías: la de una cerradura, la de una bandada de pájaros volando y la de un edificio en el que se aprecian ventanas y balcones. Estas imágenes adquieren un significado dentro de la ficción conforme leemos la obra: se trata de una de las cerraduras que su abuelo fotografió, de los pájaros cuyo aleteo oye Mr. Black y del edificio de la abuela de Oskar; pero lo significativo es, además, cómo las palomas tienen éxito en su vuelo, igual que el gato, pero a diferencia del hombre.

En el apartado anterior hemos analizado la distinta relación con la ficción de la obra de Sebald y la de Foer: mientras la primera finge no ser ficción con un narrador autoficcional, la segunda se instala plenamente en ese sistema. Así, el efecto de las fotografías en

cada opción narrativa es distinto. En la lectura de Sebald, las fotografías resultan elementos disruptivos y sospechosos, precisamente porque tampoco se da seguridad sobre su naturaleza documental. Al no tener certeza sobre la existencia de la madre de Austerlitz, no sabemos cómo interpretar la fotografía.

En la novela de Foer las fotografías contribuyen a la inmersión durante la lectura, a pesar de ser, supuestamente, signos de distinta naturaleza o de entrar en conflicto con la imagen documental; la realidad es que, durante la lectura, el lector acepta que las imágenes, incluso si son conocidas, son signos que remiten al mundo posible de la novela. La inmersión que propician se basa en la posibilidad de experimentar algo que no es necesario que el narrador cuente. Así, no solamente vemos la colección de Oskar *Stuff That Happened to Me*, sino que advertimos el nombre de Thomas Shell en la hoja de la tienda (Foer, 2005: 49) antes de que leamos que Oskar lo ha leído y ha reconocido el nombre de su padre (Foer, 2005: 50); vemos lo que el abuelo de Oskar vio cuando se disponía a leer la narración de su esposa, esto es, hojas en blanco, sin necesidad de que nos lo describa (Foer, 2005: 120-123); o movemos las páginas de las fotografías finales en la dirección que elegimos para que el hombre que cae descienda o ascienda. Las fotografías, por tanto, nos permiten que la novela se desarrolle en un doble discurso: lo que Oskar nos cuenta con sus palabras y aquello que no nos cuenta directamente, pero de lo que somos espectadores a través de las fotografías que colecciona.

Sabemos, por ello, que Oskar está obsesionado con la imagen del hombre en caída, que no esperaríamos encontrar entre las cosas de un niño, desvinculada además del resto de fotografías. Así, cuando se encuentra en la consulta del doctor y escucha entrecortadamente la conversación que mantiene con su madre sobre Oskar, el texto es interrumpido por la misma imagen reproducida.

History never repeats itself, but it does often rhyme.

MARK TWAIN (atribuida)



THOMAS E. FRANKLIN (September 11)²⁵⁵

Como señalamos previamente, a la crisis de la posmodernidad contribuye la arritmia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura posmoderna y la capacidad de analizar esa observación (Mirzoeff, 1999: 3), habida cuenta del aumento exponencial de imágenes y el continuo contacto con todo tipo de estímulos visuales, de manera que, como Fontcuberta hace notar, las fotografías (no solo estas) adquieren nuevas funciones comunicativas. Además, en la nueva ecología de la imagen, numerosos fotógrafos deciden intervenir, combinar, serializar, rescatar –entre otras acciones– fotografías ya existentes. Esa es la labor realizada con la obra *War Primer 2* (2011), por los fotógrafos Adam Broomberg y Oliver Chanarin²⁵⁶.

²⁵⁵ Fotografía tomada en New York, el 11 de septiembre de 2001, en la que se muestra a varios bomberos izando la bandera de Estados Unidos entre los escombros del ataque terrorista. Imagen tomada del sitio web oficial del fotógrafo: <https://www.thomasfranklin.com/work/september11>.

²⁵⁶ Broomberg (Sudáfrica, 1970) y Oliver Chanarin (Reino Unido, 1971) han conformado una pareja artística hasta el año 2021, instalados entre Londres y Berlín. Son profesores de fotografía en Hamburgo y en La Haya. Algunas de sus exposiciones conjuntas han tenido lugar en el Centro Georges Pompidou (2018) y el Centro Hasselblad (2017). Entre las exposiciones colectivas internacionales en que han participado, se cuentan la Trienal de Yokohama (2017), Documenta, Kassel (2017), The British Art Show 8 (2015-2017),

Hasta el Romanticismo, la creación se desarrolló por la senda de la imitación consciente, en pos de la emulación, y solo con tal cambio de paradigma el genio creador predicó su originalidad. En la época que denominamos posmodernidad y hasta la actualidad, a partir de las décadas de 1960 y 1970 del siglo XX, la creación se convierte en *reescritura hiperconsciente*, tanto a nivel textual como visual: se convierte en *intervención*²⁵⁷, y es ahí donde situamos el análisis de este fotolibro, que *habita* la obra de Brecht: «[a] book that physically inhabits the pages of Bertolt Brecht’s remarkable 1955 publication *War Primer*» (Broomberg & Chanarin, *en línea*).

El trabajo de Broomberg & Chanarin es el de una intervención en la forma de montaje sobre la traducción al inglés de la obra de Brecht, *War Primer*, edición de tapa dura publicada por Libris en 1998. Se trata de un palimpsesto que, en lugar de haber intentado borrar su texto precedente, lo incorpora y exhibe para construir su propio discurso sobre la actualidad y su relación con el pasado.

En este sentido, se enmarca en las dinámicas de la posmodernidad que Umberto Eco reconoce: la imposibilidad de tratar con inocencia cualquier tema más que exponiendo abiertamente la referencia cultural previa. Escribe Eco en sus apostillas a *Il nome della rosa*: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, con ingenuidad» (Eco, 2005 [1980]: 770), y a continuación da el ejemplo de aquel que para declarar su amor enuncia sus palabras como cita de una famosa escritora de novelas rosas. No hay en Broomberg & Chanarin la intención de obviar el trabajo de Brecht, por lo que la solución para hablar a un público culto de la guerra resulta ser la reescritura del libro que ya lo hizo, añadiendo un enunciador más –según la terminología de Ducrot– y la posibilidad de ironía²⁵⁸.

Conflict, Time, Photography at Tate Modern (2015); Bienal de Shanghai (2014); Museo de Arte Moderno, Nueva York (2014); Tate Britain (2014) y la Bienal de Gwanju (2012).

²⁵⁷ Un ejemplo, no exento de polémica, es *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, de Agustín Fernández Mallo (2011).

²⁵⁸ «Llamo enunciadores a los orígenes de los diferentes puntos de vista que se presentan en el enunciado. No son personas sino “puntos de perspectiva” abstractos. El locutor mismo puede ser identificado con alguno de estos enunciadores, pero en la mayoría de los casos los presenta guardando cierta distancia frente a ellos» (Ducrot, 1990: 20).

Intervención textual y palimpsesto

En el segundo capítulo nos referimos al concepto de intertextualidad en dos sentidos: uno más amplio, empleado por Kristeva y derivado del dialogismo que teorizó Bajtín, en tanto que todo texto implica intertextualidad; y otro más restrictivo, como la relación intramedial entre dos textos escritos (concepto semiótico-discursivo).

De forma análoga al segundo uso restrictivo de intermedialidad, Genette (1989 [1972]) propone el concepto de transtextualidad, que concibe como «un aspecto de la textualidad», que a su vez se concreta en cinco tipos de relaciones transtextuales, vinculadas de forma diversa y múltiple (Genette, 1989 [1972]: 18). La primera relación es la de *intertextualidad*, definida como «relación de copresencia entre dos o más textos», que puede darse en tanto que *cita*, entrecomillada o con referencia explícita, o como *plagio*, carente de aquella (Genette, 1989 [1972]: 10); por tanto, se identifica con el segundo tipo de intermedialidad según la entiende Rajewsky, como combinación de discursos, pero en un ámbito intramedial. El segundo tipo propuesto por Genette es del *paratexto*, en que se hallan «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.» (Genette, 1989 [1972]: 11). En tercer lugar, sitúa la *metatextualidad*, en tanto que un texto se refiere a otro sin una cita literal, como ocurre habitualmente en la crítica (Genette, 1989 [1972]: 13). En cuarto lugar, está la *hipertextualidad*, que entiende como la relación que se establece entre un texto A, hipotexto, y un texto B, hipertexto, de dos posibles formas: por transformación o por imitación (Genette, 1989 [1972]: 14-17). Y, en quinto lugar, sitúa la *architextualidad*, para referirse a la clasificación taxonómica entre géneros (Genette, 1989 [1972]: 13).

Hipertextualidad y cita

En el ámbito visual, podría darse una clasificación análoga que nos permita analizar *War Primer 2*. La traducción del libro de Brecht es incluida de forma íntegra, haciendo ver su origen—como un proceso de cita—, a partir del cual se produce una reescritura y un *collage* del texto del autor alemán. En cierta forma, es transformada desde su materialidad, tanto fotográfica como textual, e imitada sin que el hipertexto oculte el hipotexto; es decir, la relación de hipertextualidad se erige sobre la base de la cita, como si Joyce hubiera escrito su *Ulises* sobre una edición de la *Odisea* de Homero, aprovechando palabras y espacios.

o en la forma como Jonathan Safran Foer compone su libro de artista *Tree of Codes* (2010).

Para conceptualizar la doble dimensión de la transtextualidad y caracterizar todo hipertexto, Genette utiliza la imagen del palimpsesto (παλίμψηστον), «en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia» (Genette, 1989 [1972]: 495). En la obra que nos ocupa, se da una verdadera reescritura del hipotexto sin haberlo borrado previamente, de forma que los signos de ambas conviven creando un nuevo espacio visual y nuevos signos. El resultado son páginas con una doble impresión, en la que destaca el color rojo elegido por Broomberg & Chanarin para escribir sus paratextos sobre los anteriores, en un cuerpo de letra mayor, mientras que en los fotoepigramas las fotografías más recientes aparecen a color, en contraste con las antiguas en blanco y negro. Como ocurre en general con los fotolibros –vimos los casos de Asselin y Bendiksen–, el diseño de la obra está muy cuidado. En este caso, el dúo usa una tipografía roja para resaltar y hacerse legible sobre el texto original. El cromatismo, por tanto, implica una temporalidad más reciente gracias a tecnologías que permiten que la televisión y la prensa se reproduzcan a color y elaboren de esta forma los recuerdos colectivos heredados.

En los fotoepigramas de *War Primer 2*, se dan varias formas de relación entre las imágenes elegidas por Brecht y las incluidas por Broomberg & Chanarin. Por un lado, las imágenes de Brecht pueden quedar ocultas en su mayor parte por las nuevas, en una operación de sustitución. En este caso, el palimpsesto revela la reescritura, pero la huella no es legible o comprensible. Cuando la nueva fotografía se relaciona con el poema de Brecht, traducido al inglés, se genera un nuevo interpretante. En el fotoepigrama 2 (Broomberg & Chanarin, 2018: 2), a la fotografía de varios trabajadores en una fábrica de la industria metalúrgica en Estados Unidos se superpone otra de una palanca de uranio enriquecido, en las manos enguantadas de un individuo, de forma que solo si se ha visto previamente la fotografía elegida por Brecht se puede entablar un diálogo entre ambas. El poema identifica la palanca como un arma atómica que los trabajadores fabrican para subsistir, incidiendo en la transformación y continuidad de la industria bélica. Es de notar que la imagen aparece rotada, para que las manos se aprecien en vertical.

En el fotoepigrama 12, la imagen que Brecht reprodujo queda tapada por la fotografía nueva, excepto el margen en que se incluye la leyenda que la acompañaba en su contexto de prensa original: «The Germans were ‘kind’ to this Frenchman. They blindfolded him before he was» (Broomberg & Chanarin, 2018: 12). Se trata de una fotografía

en que los soldados estadounidenses desnudan, de manera rutinaria, un cadáver para identificar sus tatuajes y lo someten a un escáner de iris y huellas dactilares²⁵⁹. En este caso, se obvian signos del poema que remiten a la acción de poner a la víctima contra un muro, pero el foco de atención se centra en la acción de fotografiar tal escena, algo que remite a ambos eventos: «And then to whow you all / What came of him, we photographed the scene» (Broomberg & Chanarin, 2018: 12). Ese *nosotros* no se identifica con Brecht, ni tampoco son Broomberg & Chanarin, a pesar de que ambos eligen reproducir las imágenes, que es otra de las acciones que contribuyen a visibilizar un acontecimiento. De hecho, son varias las imágenes en que la toma de fotografías es también protagonista —en el fotoepigrama 29 y en otros que indicaremos más adelante—.

En el fotoepigrama 14 (Broomberg & Chanarin, 2018: 14), aparece una de las imágenes más conocidas de la guerra contra el terror: un fotograma de un vídeo en que se muestran los instantes previos a la ejecución de Saddam Husdeim en la horca. El poema hace referencia a alemanes y franceses, pero su sentido se ve trascendido, gracias a la imagen, y alude a todo conflicto entre un gobierno foráneo o un gobierno extranjero, preferido por la población.

Por su parte, el fotoepigrama 16 (Broomberg & Chanarin, 2018: 16) no oculta completamente la imagen original, pero tampoco deja que se reconozca con claridad el bombardero alemán, por lo que el poema, con la referencia al vuelo, ayuda a su identificación. Sobre la fotografía original vemos la instantánea de una estación de control de drones, desde la que los soldados pueden conducirlos y dispararlos. En el paratexto se especifica que, a pesar de no estar físicamente expuestos, estos sufren el mismo estrés que los pilotos de avión. En este caso, de la conexión histórica se infiere que la evolución de la tecnología no evita, sino que permite de distintas formas la guerra, distanciando a los soldados del escenario bélico a través de pantallas, pero sin cambiar el blanco. Así, al interpretante de /piloto de drones/ se le debería asociar todo el aparato de interpretantes que posee la tripulación de un bombardero en la obra de Brecht.

En estos casos, la imagen más reciente opaca la primera, de manera que solo se da una relación si el lector recuerda esa primera fotografía, algo que parece darse por hecho en casos como el fotoepigrama 26 (Broomberg & Chanarin, 2018: 26), en que la figura

²⁵⁹ La información que aparece en el paratexto es la siguiente: «Following the routine Army procedure required after every battlefield death, the soldier cut off the dead boy's clothes and stripped him naked to check for identifying tattoos. Here they are shown scanning his iris and fingerprints, using a portable biometric scanner» (Broomberg & Chanarin, 2018).

de Hitler es tapada por una fotografía de George W. Bush cuando era presidente de los Estados Unidos de América, en 2003, durante una cena de acción de gracias con soldados. Se trata de una sustitución altamente elocuente, ya que el presidente Bush también comparte la mesa, en este caso con los soldados —recordemos que Hitler lo hacía con las madres—; de hecho, el devenir histórico da una sensación de fatalidad: la persona con el poder ha conseguido, finalmente, a los vástagos. En la senda de Brecht, Broomberg & Chanarin generan una enciclopedia propia, o atlas, de nuevo parcial, para hacer ver que la guerra contra el terror presenta patrones que se repiten, como la acción de las cabezas del poder contra las víctimas, indistintamente de su nacionalidad. Considerado el tiempo histórico una dimensión, resulta en una enciclopedia *multidimensional*, que en palabras de Buckley utiliza «anachronism as method rather than as mistake» (Buckley, 2018: 2).

Si la sustitución de las imágenes hubiera sido total, la intención podría ser la de hacer una cartilla para comprender la guerra actual; pero, al establecer en ocasiones un diálogo entre las imágenes de la Segunda Guerra Mundial y las de los conflictos en que Estados Unidos interviene, se produce un reconocimiento triangular de las dos imágenes y el poema que, en *War Primer 2*, no solo concreta la imagen de Brecht, sino la elegida por Broomberg & Chanarin.

En otras ocasiones, la fotografía de Broomberg & Chanarin se sitúa en el margen gris de la página, permitiendo apreciar ambas imágenes. Así, en el fototexto 3 (Broomberg & Chanarin, 2018: 3) se distingue la fotografía elegida por Brecht, en que una mujer en una playa española está manchada con petróleo proveniente de barcos hundidos, a la vez que se solapa mínimamente en una esquina con la fotografía en que una turista presta ayuda a un inmigrante que ha llegado a una playa de las Islas Canarias. Al margen de los conflictos, las playas españolas reciben las consecuencias del mundo globalizado en forma de petróleo o, lo que es más cruel, de vidas humanas, compartiendo el color en las imágenes y la necesidad de retirarlos para que en ninguno de los casos sea visible al mundo.

Así ocurre también en el fotoepigrama 62 (Broomberg & Chanarin, 2018: 62), formado por las seis imágenes de los soldados durmiendo en fosas. Aprovechando la cuadrícula que configuran, se inserta una fotografía que toma el lugar de dos de ellas, de manera que entra en relación con las demás. Se trata de una víctima palestina de Israel en 2009, de la que numerosos teléfonos móviles toman imágenes, y cuya muerte es real, no figurada.

Una de las formas de *collage* que demanda mayor recreación artística es aquella en que la nueva imagen se superpone a la anterior sin llegar a ocultarla, para que sus signos plásticos confluyan y generen sentidos visuales metafóricos, a través de la sustitución del elemento de una fotografía con otro de la nueva o de la continuación en esta, como cuando aparecen cuerpos que se construyen entre las dos imágenes. Es el caso del fotoepigrama 27 (Broomberg & Chanarin, 2018: 27), en que se muestran varias personas abrazándose; del 43 (Broomberg & Chanarin, 2018: 43), con una imagen más reciente de las piernas y pies, calzados con zapatos de civil, de un soldado muerto, sobre los mismos miembros de una víctima libia; o el fotoepigrama 64 (Broomberg & Chanarin, 2018: 64), en que el torso superior de G. W. Bush se alza sobre las piernas de Winston Churchill.

Uno de los casos más llamativos es el fotoepigrama 23 (Broomberg & Chanarin, 2018: 23), por el nivel de reconocimiento de su nueva fotografía, en que se aprecia la primera de las Torres Gemelas que fue atacada el 11 de septiembre de 2001 y el avión que, pocos segundos después, impactaría en la segunda torre. La nueva imagen se sitúa en la parte inferior de la anterior, en que se representaba una ciudad de la que surgía una enorme columna de humo tras haber sido atacada. Así, la torre entronca su columna de humo con la que surge de la urbe, que deja de ser tan visible.



Ilustración 57. Broomberg & Chanarin (2018: 23). En este montaje, la nube de humo de una torre del World Trade Center, tras estrellarse un avión, continúa su ascenso en la columna de humo que sube desde una ciudad, durante la Segunda Guerra Mundial. Origen de la imagen: <https://www.broombergchanarin.com/war-primer-3-2>.

En nuestro análisis del *kriegsfibel, un humo /ein Rauch/*, según aparecía en el poema, se asociaba con el humo de la fotografía y con otras referencias, como *el humo del fuego /der Feuerrauch/* del fotoepigrama 6 (Brecht, 1994: 6). En el caso de *War Primer 2*, la identificación es transitoria, *bidimensional*: el humo («A cloud of smoke») de las ciudades destruidas es el mismo que el que emana de las torres atacadas, ya que en ambos casos se trata de ataques indiscriminados a civiles e a ciudades. Además, en el fotoepigrama 75 (Broomberg & Chanarin, 2018: 75) vuelve a insistirse en tal analogía, ya que se superpone una imagen con bastante zoom de una de las torres del World Trade Center, que se reconoce por las líneas verticales que la conforman y por los cuerpos que caen al vacío, sobre la de un edificio en una ciudad bombardeada.

En definitiva, si bien Broomberg & Chanarin no buscan la detección de unas *Pathosformeln* en el sentido de Warburg, al mostrar situaciones idénticas en un nuevo escenario tecnológico, niegan la voluntad humana: son las situaciones bélicas y de ansia de poder las que guían los comportamientos de los individuos, no estos últimos los que determinan el carácter de las situaciones. Esta búsqueda de patrones, que los fotógrafos realizan (trans)visualmente, es advertida por Sebald. En el prólogo a la obra de Alexander Kluge *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*²⁶⁰ (1977), sobre el ataque a la ciudad de Halberstadt por parte de los Aliados, escribe: «Solo mantener una dialéctica crítica entre presente y pasado puede dar entrada a un proceso de aprendizaje para el que no esté decidido de antemano un “desenlace mortífero”» (Sebald, 2008: 127). En el caso de Broomberg & Chanarin, se convierte en una dialéctica entre las imágenes del presente y del pasado, algo que remite, de nuevo, al problema ya aludido: ¿qué ocurre con los acontecimientos de los que no hay rastro visual? Con los poemas, sin embargo, las imágenes consiguen trascenderse a sí mismas como índices y hacernos ver más allá de las anécdotas concretas.

En el fotoepigrama 25 (Broomberg & Chanarin, 2018: 25), se superpone una fotografía especialmente cruenta, en la que se aprecia una cabeza decapitada. En el paratexto explicativo, solo se enuncia una fecha «December 9th, 2003», y una URL²⁶¹, que lleva a una web aún activa en que, efectivamente, se halla la fotografía incluida en *War Primer 2*: se trata de una recopilación de fotografías de víctimas de guerra iraquíes. La inclusión de la imagen da apoyo visual a uno de los interpretantes del poema, */them/*, que remite a

²⁶⁰ Traducida al español como *Ataque aéreo a Halberstadt el 8 de abril de 1945* por la editorial Antonio Machado Libros.

²⁶¹ Uruknet.info: <http://uruknet.info/?p=9225>.

las víctimas del ataque a las que la mujer está buscando entre los escombros. De nuevo, se da un enriquecimiento semiótico transhistórico: a pesar de pertenecer a distintos momentos históricos y ataques, confluyen en un esquema arquetípico que trasciende las anécdotas concretas para dar cuenta del horror que se genera.

En los paratextos, destaca el caso del título, que es el mismo que el de la traducción de Brecht, pero con un número dos de gran tamaño y un subtítulo nuevo, una máxima de Brecht: «Don't start from the Good old things, but the bad new ones - BB» (Broomberg & Chanarin, 2018). Además, Broomberg & Chanarin reproducen las direcciones de internet que remiten a cada imagen. Los fotógrafos, por tanto, no solo reescriben el libro analógico de Brecht, sino que lo *remedian*, en el sentido de Bolter y Grusin, con texto que solo puede llevar a un sitio web si se copia en un dispositivo. Esta remediación resulta, en todo caso, problemática, ya que los enlaces solo son realmente operativos cuando el dispositivo permite habilitarlos como hipervínculos, no cuando deben ser copiados, práctica que es susceptible de error debido a las largas sucesiones de signos –arbitrarios, a ojos del lector– que conforman las direcciones. A veces, los enlaces no conducen a la imagen reproducida, lo que podría interpretarse como un acto consciente de los autores para dar a conocer otra información. Además, se evidencia el abismo temporal que separa la tecnología analógica de Brecht y la digital de Broomberg & Chanarin, ya que, si bien los textos impresos solo en papel pueden destruirse, los sitios web caducan con rapidez. Es lo que ocurre con el fotoepigrama 74 (Broomberg & Chanarin, 2018: 74), del que se ofrece una dirección de internet que, ahora, no contiene ningún vídeo, como se aprecia en la siguiente imagen:

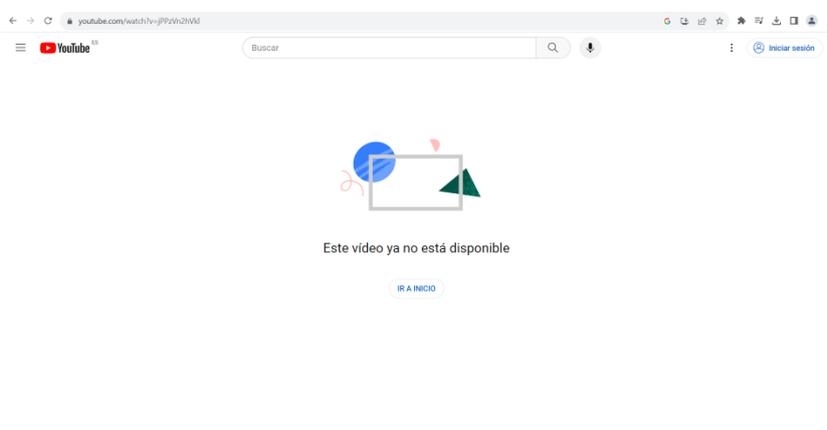


Ilustración 58. La imagen es una captura de pantalla de ordenador al intentar acceder a la dirección web que está escrita en la información paratextual del fotoepigrama 74 (Broomberg & Chanarin, 2018: 74). Origen: elaboración propia.

El fotolibro analógico es, entonces, remediado por la imagen digital, a pesar de no ser el hábitat ideal de las URL, ya que resulta desalentador no poder clicar las y tener que copiarlas pacientemente en un dispositivo digital con acceso a internet, con cuidado de no olvidar ningún símbolo, para, en ocasiones, encontrar que la página ya no está disponible. La evanescencia de internet parece salvada por el libro, que, si bien escapa a la segura inmortalidad de *la nube* en su frágil formato de papel, salva la obsolescencia endémica de lo digital. Las imágenes de la actualidad pasan de forma tan fugaz ante nosotros que apenas se puede hacer un trabajo de crítica de la actualidad si no hacemos primero un trabajo material con ellas de pasarlas al papel.

¿Cómo saber entonces la identidad de la mujer de la imagen? ¿Cómo evitar que se convierta en una de las fotografías de Sebald cuyo origen es susceptible de ser inventado? El hecho es que ya es un interpretante en una enciclopedia, desde que es en sí un signo – y más aún en este fotolibro –, pero la vinculación con la mujer que verdaderamente fue retratada muriendo –el *interfuit*, el lenguaje de las apariencias– solo se mantendrá en una labor de memoria colectiva y cultural, similar a la de la posmemoria a nivel familiar. En ese sentido, resulta cuestionable que esa sea la intención de Broomberg & Chanarin. *War Primer 2* no es un monumento conmemorativo como el de Bebelplatz, sino un dispositivo que invita a los lectores a desconfiar e investigar sobre imágenes cuya vinculación se sugiere.

Transhistoria y (trans)visibilidad

El historiador de la fotografía francés Clément Chéroux (2007) propone el término de *intericonicité* (intericonicidad) como una noción análoga desde los estudios visuales al de intertextualidad, para mostrar la manipulación política de las imágenes de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en New York. Su tesis es que aquellas que tuvieron mayor difusión en la prensa estadounidense se relacionaban con dos momentos importantes en la historia de los Estados Unidos. Se trata de las fotografías de las Torres gemelas en llamas y aquella de los bomberos con la bandera estadounidense sobre las ruinas del World Trade Center, que apelan a las imágenes del ataque japonés a Pearl Harbor y la fotografía de Joe Rosenthal *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945), en la que los marines izan la bandera de su país. Estos acontecimientos se evocan a través de imágenes, no de palabras, lo que dota a las fotografías de valores no solo estéticos (Clément Chéroux, 2007).

Por ello, abrimos este apartado con una fotografía de Thomas E. Franklin, que recuerda vivamente a la citada instantánea de Rosenthal, que durante un tiempo fue oscurecida por la sospecha de escenificación, hasta que se demostró su espontaneidad (Newcott, 2020). En todo caso, es una de las fotografías más icónicas de la historia y la referencia visual de la imagen de Franklin no debe ignorarse: esta no revela su falsificación, sino la adopción de determinados valores positivos de patriotismo a través de la connotación.

En todos los fotoepigramas de *War Primer 2*, la imagen incorporada dialoga con el poema, no solo desplegando un simbolismo hermético, como vimos que ocurría en el *Kriegsfibel*. Uno de los resultados es que se genera el efecto contrario al de la prensa, medio en que las fotografías sirven para anclar (en el sentido bartheano) el texto al evento real que las genera, mientras que en este fotolibro, que utiliza un procedimiento artístico –el montaje, también presente en *Monsanto*[®]–, los poemas –el lenguaje verbal– hacen que las imágenes trasciendan el evento que está en su origen en tanto que índices, especialmente de aquellas que son conocidas por los lectores, más cercanas a su tiempo.

El análisis semiótico que realizamos de *Kriegsfibel* revelaba un simbolismo hermético a partir de la creación de interpretantes que se vinculaban con las imágenes y los poemas conjuntamente. Ese simbolismo, en todo caso, estaba motivado por eventos concretos que, gracias a la inclusión de las fotografías a color, se separan del sentido de actualidad con que se escribieron los poemas, en pos de una trascendencia histórica entroncada con un futuro que ya ha llegado, del que es en parte consecuencia, respecto al es cual reinterpretado y desde el que conforma su significado como fotografía preposterada. Ello se debe a que las fotografías se emplean como signos metafóricos, en su significado primario de *quid pro quo*, con los procedimientos que hemos analizado –unas piernas en el lugar de las de otro cuerpo, W. G. Bush en el lugar de Hitler, una cabeza decapitada en el lugar de las víctimas de otra masacre, una torre gemela en el lugar de otro edificio atacado, etcétera–.

Lo que esta intervención implica es la tensión entre el sentido primero de las fotografías empleadas por Brecht, que remiten a acontecimientos reales para desenmascarar la ideología oficial empleando los poemas, y el sentido trascendental que adquieren, como todo signo, una vez que como interpretantes generan sentidos no derivados directamente de sus circunstancias espaciotemporales e históricas, que son trascendidas a través de una acción transvisual y siempre metafórica.

En las imágenes incorporadas se aprecia, gracias al montaje, el evento que les dio origen, más familiar a los espectadores, así como el nuevo signo metafórico conformado por todos los que confluyen en el fotoepigrama, ahora doblemente visual. Analicemos el caso siguiente con el procedimiento expuesto por Eco (1984):

	F (Aspecto perceptual de x)	A (Quién o qué produce x)	M (De qué está hecho x)	P (Qué se supone x hace o para qué sirve)
	Instalaciones alemanas bombardeadas de las que emana una columna de humo. Ataque bélico.	<i>Enemigos</i> de Alemania en el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial.	<i>Humo tóxico, cenizas, escombros, víctimas mortales.</i>	<i>Debilitar</i> al bando alemán.
	Rascacielos del World Trade Center atacado por un avión, de la que emana una columna de humo. Ataque terrorista.	<i>Enemigos</i> de Estados Unidos en un contexto globalizado posterior a la Guerra Fría.	<i>Humo tóxico, cenizas, escombros, víctimas mortales.</i>	<i>Debilitar</i> , especialmente psicológicamente, a Estados Unidos.

El poema encuentra en la nueva fotografía un interpretante para /the sons of fire/, encarnado en el avión que se ve en la imagen y que no es, como en *Kriegsfibel*, un bombardero, sino un *avión bomba* en sí. La tendencia a *encontrar rimas en la historia* es consecuencia de nuestra visión retrospectiva y de nuestra inclinación cognitiva a establecer vínculos causales y patrones que se repitan²⁶². No se trata de simplificar distintos acontecimientos históricos obviando sus múltiples diferencias, sino de tomar similitudes visuales para trazar una transhistoria que permita advertir en qué medida el avance –tecnológico, ideológico, etc.– lleva a sucesos cuyos vínculos permiten la creación de macrosignos: el ataque de una fuerza enemiga contra otra para debilitarla, con el resultado de *humo tóxico, cenizas, escombros, víctimas mortales*. Por tanto, se configura un signo dentro del lenguaje de las apariencias del que habla Berger, que carece de un objeto real, a partir de dos fotografías que quedan unidas en el representamen, y al que conforman.

²⁶² El sesgo retrospectivo o «Hindsight Bias» (Kahneman, 2015 [2011]) explica la tendencia a considerar predecible un suceso que en su momento no lo era en absoluto.

Los hijos del fuego, que vienen de las tinieblas, no poseen el mismo referente real cuando se refieren a la foto elegida por Brecht y cuando se leen con la imagen del atentado terrorista en Estados Unidos, sin embargo, su fuerza metafórica continúa siendo efectiva porque aún existe una semejanza entre los pájaros de fuego y los aviones estrellados contra las torres, lo que revela, a su vez, la semejanza que subyace a todos los ataques aéreos contra ciudades. La lección es similar pero ampliada a un nuevo escenario geopolítico: las víctimas siempre están abajo, son los ciudadanos, sea cual fuere su nacionalidad.

Brecht llegaba a esa conclusión con las acciones de los criminales de los aliados, que bombardearon ciudades alemanas. Así, el aliado Estados Unidos ha continuado con esas acciones en otros países y, en consecuencia, finalmente sufriendolas en su país. Las imágenes de ciudades humeantes o destruidas tras un bombardeo son parcialmente tapadas por ciudades arrasadas más recientemente, como el caso de la destrucción de Bagdad en 2003 (Broomberg & Chanarin, 2018: 18).

En este sentido, parecería que las fotografías se comportasen como *figuras*, según caracteriza el concepto Eric Auerbach (1998) [1938]: frente a la alegoría, la figura no deja de remitir a un acontecimiento histórico que se convierte, a su vez, en signo de otro hecho también histórico pero trascendental. Como la figura, la fotografía es icono e índice al mismo tiempo, es decir, imagen –plástica en este caso– e impronta, huella física de su referente²⁶³. Se trata, en todo caso, de insistir en la naturaleza sígnica de toda fotografía y en cómo su uso metafórico revela sentidos trascendentales, también en el devenir histórico.

Por otro lado, se advierte un notable contraste entre las fotografías recopiladas por Brecht y las empleadas por Broomberg & Chanarin, que se explica, en parte, por pertenecer a órdenes visuales distintos. Mientras que las primeras son fotografías de prensa, destinadas a ser vistas por la población –por ello, Brecht pretende revelar la carga ideológica que condiciona su interpretación–, las nuevas incorporaciones muestran una gama más amplia de orígenes. Algunas aparecieron en prensa, como las imágenes del 11 de

²⁶³ Auerbach explica que «la palabra figura, cuya raíz es la misma que la de *ingere*, *figulus*, *factor* y *efigies*, significa originalmente “imagen plástica”» (Auerbach, 1998 [1938]: 43), pero va adquiriendo paulatinamente, desde este significado concreto, un sentido más abstracto (1998 [1938]: 47): «junto al significado original de “forma plástica” y más allá de él, surge como concepto mucho más genérico de “manifestación” sensorial, “forma” gramatical, retórica, lógica, matemática, y más tarde musical y coreográfica. En efecto, no se perdió totalmente el significado de “lo plástico”, puesto que también τύπος se convirtió en “impresión” o “impronta” y πλάσις, πλάσμα en “imagen plástica”, como resultaba de la raíz fig-, que frecuentemente se convierte en figura. A partir del significado de τύπος se desarrolló la palabra figura en la acepción de la “impresión de un sello”, sentido metafórico que cuenta con una notable historia desde Aristóteles» (Auerbach, 1998 [1938]: 48).

septiembre, con distintos niveles de controversia, o son imágenes oficiales, como la del fotoepigrama 10 (Broomberg & Chanarin, 2018: 10) del equipo de Barak Obama cuando era presidente de los Estados Unidos.

Otras, sin embargo, no debían ser vistas por el público. Algunas de estas fueron tomadas con teléfonos móviles, como signo de la democratización de la información que implica la posesión generalizada de estos dispositivos, algo que Fontcuberta contempla en su concepto de posfotografía. Pertenecen por tanto a un orden de visibilidad no permitido, que entronca con parte de las fotografías que Ernst Friedrich incluyó en *War against War!*, aquellas para uso médico. En este caso, algunas son imágenes muy explícitas de cadáveres, incluso mutilados o desfigurados, como en los fotoepigramas 8, 12, 25, 42, 43, 44 y 49 (Broomberg & Chanarin, 2018: 8, 12, 25, 42, 43, 44 y 49).

Entre los casos de vejaciones y torturas, en el fotoepigrama 50²⁶⁴ aparece una imagen que creó gran controversia al salir a la luz: un prisionero de la cárcel de Abu Ghraib en Irak, torturado con cables electrificados conectados a sus manos y genitales, con la cabeza cubierta²⁶⁵. Estas fotografías fueron realizadas por los soldados estadounidenses, que posan en varias de ellas, como tantas otras instantáneas captadas o encargadas por los verdugos –por ejemplo, la fotografía que rastrea Wendy Lower– y que en tantas ocasiones se destruyeron u ocultaron. En este caso, salieron a la luz a través de medios como el *New York Times* y de sucesivas revelaciones extraoficiales y oficiales.

Resulta llamativa la banalidad de la imagen sobre la que se sitúa la más reciente: se trata de un recorte de periódico en que se aprecia una zanahoria cuya forma se asemeja a las extremidades inferiores de una mujer, imagen enviada al periódico. La relación, entonces, no se establece entre dos momentos de tortura, sino entre una imagen prescindible, a la que se le da visibilidad en la prensa, y una fotografía que muestra hechos graves y ocultados por el poder, en que se viola la integridad física y la sexualidad de un hombre. Lo que se pone en cuestión es la política de visibilidad, desde una sexualidad banal y risible a una sexualidad patológica y punible.

²⁶⁴ También pertenece a estas imágenes la del fotoepigrama 16 (Broomberg y Chanarin, 2018: 16).

²⁶⁵ Para mayor información sobre estas imágenes, se puede ver el reportaje «Prisionero 151/716» (*en línea*), en que Ali Alqaisi, que se reconoce en esa fotografía, relata las prácticas de tortura que vivió: «Si aquellas fotos de la vergüenza no se hubieran publicado, seguramente no habríamos conocido ninguno de los abusos que se cometieron en Abu Ghraib. “Estoy seguro de que lo publicado hasta ahora en los medios no es ni la millonésima parte de lo que realmente ocurrió en la prisión de Abu Ghraib y en las otras setenta y seis cárceles que había entonces en Irak” –afirma Ali Alqaisi–». A pesar de que existen testimonios de estas torturas, cabe preguntarse si su repercusión habría sido la misma de no haber existido las imágenes.

En el fotoepigrama 49 (Broomberg & Chanarin, 2018: 49) se puede apreciar la fotografía en blanco y negro de un soldado americano al lado del cadáver del militar japonés que ha matado. Sobre esta, aparece la fotografía de una soldado americana en la prisión iraquí de Abu Ghraib posando con un cadáver. La imagen es usada, según los autores, por «Philip Zimbardo on how ordinary people can, under the right circumstances, become evil» (Broomberg & Chanarin, 2018). Así, en esta repetición de circunstancias el mensaje que subyace es la conclusión que Hannah Arendt sacó de su seguimiento del juicio a Adolf Eichmann: la banalidad del mal (Arendt, 2013) [1963]. Como escribe Buckley,

War Primer 2 makes the same forceful demand as that of the ‘original’ Brechtian project: readers should wake up and understand the inherently violent management of images of war and conflict. We are urged to see images as *weapons* of war that attempt to obscure or to manage perception. We are forced to ask why (for example) some images circulate and others don’t, and to consider whose interests are served by the release of particular images [...] The point of the *Kriegsfibel* machine, into which Broomberg & Chanarin’s work is forcibly interjected, is not to *chronicle* war, but to thrash away at readers’ *Weltanschauung* (worldview) (Buckley, 2018: 8).

En todo caso, de forma particular, consideramos que *War Primer 2* sirve, en un primer momento, al mismo interés que *War against War!*: hacer ver los horrores de la guerra a través de fotografías muy impactantes, aunque Friedrich incidía más en las secuelas físicas de soldados y víctimas –lo que resulta lógico, habida cuenta de que Brecht no lo toma como tema principal–. En todo caso, Broomberg & Chanarin utilizan, en el fotoepigrama 30 (Broomberg & Chanarin, 2018: 30), la imagen de un sargento que perdió su mano derecha en un accidente durante un entrenamiento, con una prótesis que le permite, según vemos, jugar al tenis de mesa²⁶⁶, y el fotoepigrama 52, con la imagen de un individuo manipulando una pierna protésica (Broomberg & Chanarin, 2018: 52).

En el fotoepigrama 30, los versos finales devienen en gran sarcasmo: «Give me your hand. But, first, best count your fingers» (Broomberg & Chanarin, 2018: 30). El procedimiento retórico es el usado en textos con fin humorístico: el de mostrar literalmente lo que tiene un sentido figurado en el lenguaje. En este caso, la realidad puede

²⁶⁶ El texto, según se aprecia, presenta una gran ironía: «He can play table tennis, shake someone’s hand or pick up a paper cup and drink out of it without crushing it or spilling all the contents. Adapt and overcome is the name of the game. It’s just something that happened, said Elias, a Fort Benning, Ga., drill sergeant, who lost his righthand and a training accident on June 30, 2009. He can tie a bow or his shoelaces» (Broomberg y Chanarin, 2018).

saberse cierta por tratarse de una fotografía que resulta deshumanizadora, de forma que el procedimiento humorístico deviene en crueldad y amargura.

Un nuevo palimpsesto: *War Primer 3* (2013)

En el año 2015, Lewis Bush²⁶⁷ autopublicó *War Primer 3*, una obra elaborada como un nuevo palimpsesto sobre el trabajo de Broomberg & Chanarin, con un objetivo reivindicativo: «In War Primer 3 (2013) I appropriated an appropriative work of photographic art to critique the method of its production and the hypocrisy of an art world which claims to be politically progressive while benefiting from inequalities» (Lewis Bush Biography: *en línea*). Sin embargo, sobre el nombre de los autores Broomberg & Chanarin se lee –con dificultad– la palabra «unknown»: no hay un reclamo de una autoría que, como montaje de imágenes y texto existentes, no puede ser *original*.

Bush (2015) reescribe el texto de Broomberg & Chanarin con letras de color azul, cuyo resultado es que tanto uno como otro se leen con dificultad. De esta forma, los paratextos pasan de ser orientativos sobre el origen de las fotografías a desalentarnos con su lectura. Este resultado concuerda con la insistencia en un origen desconocido de la autoría.

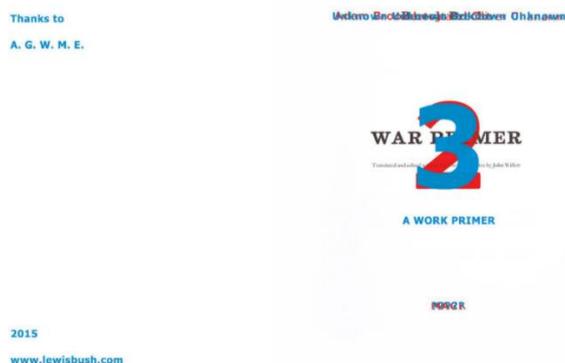


Ilustración 59. Bush (2015). En estas páginas del libro se aprecia el texto en color negro procedente de War Primer, el texto en rojo sobreimpreso en War Primer 2, y la tipografía azul de War Primer 3. Origen: cortesía del autor.

²⁶⁷ Lewis Bush (Londres, 1988) se define como es un investigador, escritor y creador de imágenes. Entre sus obras destacan *The Memory of History* (2012), sobre el pasado de Europa; *The Camera Obscured* (2012), sobre la seguridad que impide fotografiar edificios; *War Primer 3* (2013), del que tratará este apartado; y *Metropole* (2015), sobre la arquitectura de Londres. A través de diversos medios y formatos, explora cómo se visualiza el poder, y actualmente realiza su doctorado sobre los efectos de la visión por ordenador en el fotoperiodismo y la democracia (Lewis Bush Biography: *en línea*).

En cuanto a los fotoepigramas, Bush añade una imagen más a cada montaje, con distintos procedimientos. Por un lado, incluye fotografías más pequeñas que sustituyen un elemento de la fotografía anterior; por ejemplo, en los fotoepigramas 1 (Bush, 2015: 1) y 2 (Bush, 2015: 2) añade la imagen de una cabeza al cuerpo que aparece. Este procedimiento no siempre resulta en un cuerpo proporcionado –lo que sí ocurre en el fotoepigrama 7 (Bush, 2015: 7), en el que un hombre resulta de las fotografías aportadas por Brecht, Broomberg & Chanarin, y Bush)–, ya que a veces simplemente se superpone un miembro a un cuerpo menor, como en el fotoepigrama 6 (Bush, 2015: 6), con sendos torsos de los propios Broomberg & Chanarin.



Ilustración 60. Bush (2015: 7). Fotoepigrama 7 de War Primer 3, en el que el cuerpo de un hombre resulta de las fotografías aportadas por Brecht (fotografía de fondo), Broomberg & Chanarin (la imagen de los pies a la izquierda) y Bush (la mayor parte del cuerpo de un hombre tumbado sobre un riel). Origen: cortesía del autor.

También, la inclusión de siluetas similares a las existentes en la imagen previa puede influir en su sentido. En el fotoepigrama 3 (Bush, 2015: 3), las personas que se encuentran en unos andamios parecen las mismas que caen el vacío de una de las Torres Gemelas que, a su vez, encuentra su continuación en un edificio de otra época. Sin embargo, pueden relacionarse por una semejanza metafórica, un vínculo metonímico o una relación temática, en sentido más amplio.

En definitiva, Bush explota el procedimiento que habíamos encontrado más sugestivo en Broomberg & Chanarin: la composición de formas a partir de dos o más fotografías distintas, y lo que es posible gracias a la creación de un palimpsesto, es decir, contando con un texto previo sobre el que trabajar. El *Kriegsfibel* de Brecht aumentaba la profundidad del sentido de cada imagen con el empleo de epigramas, mientras que los

fotógrafos posteriores han incluido una dimensión temporal más creando formas a partir de la superposición de imágenes. En todo caso, los poemas de Brecht, como epigramas, es decir, como un género de la Antigüedad, también proveen de un antecedente histórico a la simbolización que realiza Brecht de los hechos que está viviendo.

El cambio más significativo en *War Primer 3* se da en los poemas que Brecht incluyó y que Broomberg & Chanarin conservaron, ya que Bush *pega* sobre ellos fragmentos de un texto en cuerpo mayor: se trata de un verso completo o fragmentado de un poema más extenso de Brecht, «A Worker Reads History», de 1935, traducido por H. R. Hays, que aparece reproducido al completo al final del libro. De manera reveladora, este texto sí es legible, por lo que adquiere un papel central en el sentido del libro, que se convierte en un poema-enciclopedia en que cada unidad textual –uno o medio verso– se despliega en una constelación de interpretantes, aunándose en el sentido conjunto del poema.

El poema reclama la importancia de los trabajadores en la creación de los grandes monumentos de la historia a pesar de que sus nombres no merecen ningún reconocimiento. Es un obrero quien, al leer un libro de historia lleno de referencias a reyes, se da cuenta de que, sin ellos, la historia no se habría construido. En el poema se suceden continuas preguntas acerca de esos individuos desconocidos –como los autores del libro–, que permitieron que César, Alejandro o Felipe logaran sus hazañas. Con este poema, que no remite a ningún acontecimiento reciente susceptible de ser fotografiado, pero que elabora como historia desde un punto de vista contemporáneo ese pasado –atendiendo a la historia desconocida–, las fotografías de eventos recientes son interpretadas a la luz de un nuevo simbolismo hermético, que vincula ese pasado más remoto con la actualidad, por ejemplo, a través de la explotación laboral.

A lo largo del libro, se incluyen varias fotografías referentes a los abusos llevados a cabo por la multinacional taiwanesa Foxconn, como en el fotoepigrama 14 (Bush, 2015: 14), con la imagen de las redes instaladas para prevenir suicidios. Por otro lado, con las fotografías se da un nuevo rostro a la historia en la época reciente: por ello, el fotoepigrama con el texto «Did the Caesars triumph?» incluye una imagen que oculta aquella del equipo de gobierno de Barack Obama y muestra a los líderes mundiales de la cumbre G20 del año 2012 en México, con el mismo Obama a la cabeza.

El texto en cada caso, al ser más breve, funciona como un título individual. Por ejemplo, en el fotoepigrama 21 (Bush, 2015: 21), el verso «Where did the masons go?» revela la idea de pérdida al interpretarse junto con la fotografía de dos personas

sosteniendo la fotografía de su hijo desaparecido. En este caso, las imágenes anteriores no se perciben adecuadamente y pierden protagonismo. Por ello, la apropiación, en este caso, no es tanto de las fotografías previas, mucho menos del texto, que es sustituido por otro de Brecht que este no pensó para el libro, sino de una forma de montaje cuyo resultado es un palimpsesto en pos de explotar la visualidad de cada libro que reescribe el previo.

En un paratexto que se incluye en el libro, Bush explica por qué y cómo llevó a cabo su obra, denunciado su desacuerdo con la reescritura de Broomberg & Chanarin en tres sentidos. En primer lugar, físicamente, porque las nuevas imágenes, que se relacionan con las antiguas de formas más o menos brillantes y añaden poco a su significado, obligan a vender el libro en una edición limitada mucho más cara que la original, contradiciendo el objetivo de Brecht (Bush, 2015); la denuncia de Bush es similar a la de Asselin en *Monsanto*[®] y sus razones para editar fotolibros de precio más accesible. En segundo lugar, conceptualmente, porque el mayor valor del libro, para Bush, radica en los poemas:

This I believe poses a difficult challenge to the notion that Broomberg and Chanarin met the Deutsche Börse prize's qualification that winner should have made a 'significant contribution to the medium of photography'. The contribution to photography remains entirely Brecht's (Bush, 2015).

E ideológicamente, ya que el premio recibido representa el capitalismo que Brecht rechazaba. Por ello, Bush, que reconoce estas contradicciones pero aprecia elementos de valor en la obra, decidió rehacerla sobre la base del *War Primer 2*, reordenando los montajes fotográficos para que fuesen significativos con relación al sentido de los versos y a la reivindicación del poema completo: «The resulting book, *War Primer 3: Work Primer*, is intended to be a photo-poetic primer on dangerous economics and inequitable labour relations, of the past and present, at home and abroad» (Bush, 2015).

En definitiva, la lectura que Bush elabora de Brecht es la de una forma de montaje revelador a través del papel de los poemas para aportar significado a las fotografías, pero, en lugar de mantener los versos, los sustituye por otro poema para crear una nueva obra sobre la base del dispositivo detectado: el simbolismo que los poemas añaden a la fotografía, simbolismo que también encontramos en el título de *A Seventh Man* de John Berger y Jean Mohr, inspirado en el poema «The Seventh» de Attila József.

Como señalamos en apartados previos, *The Book of Veles* ha sido criticado por utilizar un procedimiento que no es nuevo: elaborar una falsificación que pase por verdadera para evidenciar los fallos de los filtros de cierto sistema. No obstante, lo cierto es que Bendiksen consigue entender cómo funcionan las noticias falsas y lo muestra. De la misma manera, el propósito de Bush es ser fiel a Brecht en mayor medida de lo que Broomberg & Chanarin lo habían sido. Se trata de crear un dispositivo *programado* para llegar a un sentido, no de copiar procedimientos textuales.

LITERATURA Y FOTOGRAFÍA EN JORGE CARRIÓN. UN FOTOTEXTO PARA LA GESTIÓN DEL FUTURO

A lo largo de este recorrido sobre las relaciones entre literatura y fotografía no nos hemos detenido en ninguna manifestación en el ámbito hispánico, desde luego, no por su ausencia. Recientemente, una de las propuestas transmediales más interesantes que vincula arte de instalación y literatura, imagen y palabra de distintas formas es el proyecto de Jorge Carrión²⁶⁸ *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (Carrión, 2022), que parte de una exposición en el Centro José Guerrero de Granada, nacida de la propuesta de Francisco Baena de crear una «novela de exposición» (Carrión, 2022: 17), es decir, de convertir el museo «en una ficción literaria» (Centro José Guerrero, 2021). Carrión escribe una historia de ciencia ficción autoficticia, en que una inteligencia artificial del futuro llamada Mare se pone en contacto con él porque ha leído su última novela, *Membrana*, antes de ser publicada, y le informa de que el complot que ha imaginado es real. Esa historia conforma la instalación del centro José Guerrero, a lo largo de cuatro plantas, impresa en las paredes y también narrada por la audioguía.

El argumento está cuajado de obras de diversos artistas que se exponen en el museo y participan de la historia de diferente forma. Algunas obras están tomadas de textos diversos, como el ojo de HAL 900, de la película *2001: Una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968): el protagonista ve esa escena de la película durante la trama de la novela

²⁶⁸ Jorge Carrión (Tarragona, 1976) es un escritor de ficción –*Ene* (2001), *Los muertos* (2010), *Los huérfanos* (2014), *Los difuntos* (2015), *Los turistas* (2015), *Membrana* (2021), *Todos los museos son obras de ciencia ficción* (2022)– y de ensayo –*Librerías* (2013), *Barcelona. Libro de los pasajes* (2017); *Contra Amazon* (2019), *Lo viral* (2020), entre otros títulos–. También es crítico literario, profesor de Periodismo y entre 2020 y 2021 elaboró el pódcast *Solaris*, ensayos sonoros sobre la posmodernidad. Cabe destacar la realización de su tesis doctoral sobre la temática que nos ocupa, publicada como *Viaje contra espacio. Goytisolo y W. G. Sebald* en 2009.

y convierte la imagen de HAL 900 en un instrumento visual para relacionarse con un algoritmo cuya ontología le resulta inconcebible.

Las obras, en su mayoría, están creadas *ad hoc* para la exposición, como el vídeo de Alicia Kopf *An Understanding of Control*, que muestra la historia de amor de una bailarina y un dron, clara metáfora de la relación del protagonista con Mare y, por supuesto, de la relación humana con la tecnología. En la novela, Jorge Carrión cuenta que ha visto la obra, expuesta en la galería Joan Prats de Barcelona y que lo ha impresionado: «Siempre me marea experimentar que alguien haya traducido de un modo preciso a nuestro mundo en tres dimensiones lo que hasta entonces había permanecido en el papel o la pantalla» (Carrión, 2022: 25). Si bien no aparece ningún dron en la trama, se trata de una nueva tecnología cuyo poder de evocación le imprime profundidad: es el dron que pilota Ben Grossman en *Membrana*, es el dron de vigilancia, es el nuevo Eros alado.

Por su carácter de obras artísticas complejas y metafóricas, su relación con la historia nunca es ilustrativa de la trama sino tangencial con los sentidos que la novela suscita, en una especie de estructura de videojuego cuyas puertas pueden abrirse. La obra de Joana Moll *The Hidden Life of an Amazon User* es una instalación consistente en una pantalla con datos y en varios miles de hojas de papel amontonados formando una columna para mostrar la huella medioambiental que se movilizó con la compra en Amazon del libro *The Life, Lessons & Rules for Success: The Journey, The Teachable Moments & 10 Rules for Success Cultivated from the Life & Wisdom of Jeff Bezos*: «87.33Mb of data is activated to navigate through 12 different interfaces—1307 different requests totaling 8724 pages of printed code—all used for continuously tracking customer behavior to amplify the monetization of the end-user and increase business revenues» (*The Hidden Life of an Amazon User*). Como la historia, la obra profundiza en nuestra relación con la tecnología, en nuestro desconocimiento y sus consecuencias, por ejemplo, medioambientales.

La instalación *Symbiome – Economy of Symbiosis* (2016) de Saša Spačal y Mirjan Švigelj está compuesta por una cámara hidropónica en la que habita un trébol rojo *Trifolium pratense* y una bacteria del nódulo de la raíz Rhizobiaceae. Su intercambio de carbono y nitrógeno es detectado por un goteo que genera ondas que son, a su vez, traducidas en un sonido que se produce en tiempo real, y es también afectado por las condiciones del momento, como la exhalación de dióxido de carbono de los visitantes. La simbiosis se presenta como «a process in which the species are continuously negotiating the use of natural resources» (*Symbiome – Economy of Symbiosis*).

El centro de la historia está formado por varias páginas de diseño gráfico, *Circular*, de Fernando Rapa, en el que se visualiza el proceso que supone el envío de un email que hace el protagonista. Puede llamarse cómic mudo, pero su característica más impactante no es la carencia de palabras sino el intento por medios no figurativos de explicar un proceso que resulta del todo abstracto: la transmisión de información digital, la traducción del lenguaje analógico al lenguaje binario en unos y ceros. Sin embargo, siguiendo la lógica de la historia, Mare se comunica desde un dispositivo cuántico, algo que aún no ha logrado construirse y que por tanto es enteramente ficción: para imaginarlo, no se pueden utilizar conceptos ni imágenes que seamos capaces de entender.

La última obra que se expone es *Mare* (Visualización de datos, 2021), del Barcelona Computing Center, que consiste en imágenes de varias formas geométricas generadas a partir de datos de actividad digital. Si en un principio se supone que responden al rastro digital dejado por Mare, finalmente se revela que se utilizaron los datos de Jorge Carrión y que es, por tanto, su «retrato» (Carrión, 2022: 176). Se trata de lo que en semiótica hemos llamado diagramas, que representan icónicamente relaciones.

La exposición, por tanto, resulta en conjunto una obra de arte de instalación, en la que una narración ficticia hace de hilo conductor de un conglomerado intermedial de elementos: texto escrito, fotografías, vídeos, artefactos y objetos, diseños gráficos, un cuadro al óleo, etcétera. La novela no se expone, sino que *es* un discurso curatorial en el espacio del museo, de la misma forma que la acción del largometraje de Joe Wright *Anna Karenina* (2012) *sucede* en un teatro, lo cual actualiza sentidos potenciales de la obra²⁶⁹.

La creación de Carrión supone un pensamiento crítico sobre qué son y qué deben ser tanto el museo y el arte que alberga en la actualidad. A diferencia de su uso como receptáculos de obras expoliadas y reubicadas —aquellas que aparecen en la película dirigida por Alain Resnais, Chris Marker y Ghislain Cloquet *Les statues meurent aussi* (1953), con su demoledor inicio: «Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l’histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l’art. Cette botanique de la mort, c’est ce que nous appelons la Culture» (Resnais, Marker y Ghislain, 1953: *en línea*, 1:34-1:41)—, el museo es el lugar en el que crear un discurso experimental y ficticio para comprender nuestra realidad, así como mimético en el sentido rescatado por Galí (1999) como *representación o encarnación* de una realidad que no es nunca anterior ni original. Las

²⁶⁹ La aristocracia rusa de la época imitaba cómo se comportaba su homóloga francesa, hablaban francés y vestían como ellos. En palabras de Wright, «the whole thing was a performance» (Wright, 2013, en *‘Anna Karenina’, la adaptación más teatralizada de Tolstói*).

reflexiones sobre el papel de los museos expuestas en el primer capítulo cobran sentido en una obra como esta, que no colecciona objetos expoliados, sino que crea sus propias obras para erigir un sentido concebido a propósito.

Como hemos señalado, este es un proyecto transmedial. *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* también es un libro editado en el que se reproduce el texto narrativo y las fotografías a color de las obras expuestas. Sin embargo, no es un catálogo de la exposición de Granada, no solo por lo poco convencional de su edición como obra de ficción, sino porque las imágenes que reproduce no pertenecen a esa exposición. Como hemos visto que ocurre en el arte conceptual, el valor de las obras no está en una materialidad única, sino en las ideas que encarnan y que pueden recrearse con diferentes actualizaciones de la obra. Si el libro solo puede mostrar fotografías de un acontecimiento que posee otras dimensiones además de la visual —se pierden los sonidos, el movimiento de la imagen, los pasillos y escaleras del museo, el horario y el desplazamiento—, ¿qué importa que sean o no de la exposición, puesto que deben adaptarse a un nuevo medio como es el libro?

Así, otra de las cuestiones abordadas es la del arte como fotografía. A excepción del cuadro en óleo de José Guerrero, las fotografías reproducen obras cuyo valor no está en una materialidad original, única, irrepetible. Este tipo de imagen ha transformado parte del arte posterior en objetos reproducibles que anclan su valor en las ideas que son capaces de suscitar, esto es, en interpretantes que trascienden abiertamente las circunstancias reales de su toma a partir de escenificaciones. La realidad que muestra no deja de ser realista puesto que, como indica Carrión, la ciencia ficción es el nuevo realismo²⁷⁰.

En este sentido, resulta pertinente recurrir al concepto de reconocimiento entre el texto y las imágenes que hemos explorado en apartados previos. De nuevo, la obra no ofrece una ilustración entre medios: las imágenes no muestran escenas de lo que ocurre en la historia escrita sino las obras, en contextos que no se corresponden con el de la exposición. Por ello, el libro que resulta no borra las costuras de la combinación entre el texto y las imágenes, sino que se conforma a partir del reconocimiento que se da entre ambos medios, tanto de su vinculación como de su alteridad. El *reconocimiento* como concepto permite el diálogo entre los medios, es decir, la conformación de interpretantes comunes, pero manteniendo identidades diferenciadas y una conciencia parcial del otro

²⁷⁰ «A medida que el siglo XX avanzaba, era más evidente que el sistema de representación del realismo era desfase, anacronismo, porque la ciencia ficción se iba volviendo el nuevo realismo, eso es así: punto» (Carrión, 2021: 161).

medio. A esta distancia contribuye la contextualización de algunas obras en ámbitos no reconocibles en la novela, es decir, la capacidad de estas obras de defender y mostrar su naturaleza ajena a la novela.

Volvemos a una narración de autoficción, como en el caso de Sebald, Volpi o Bendiksen. Sin embargo, Carrión no se limita a copiar un procedimiento mecánico para elaborar un fotolibro, sino que es capaz, como Sebald y Bendiksen, de encontrar un procedimiento propio, en este caso a través de la conformación, en primera instancia, de un museo, y solo posteriormente de un fotolibro. Ello, y no el argumento, es su gran novedad, de igual forma que la singularidad de *The Book of Veles* radica en su encarnación de falsificación, no en la historia de misterio que narra.

En *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, las fotografías no pueden conformarse en tanto que un reducto de realidad o una garantía de la misma –como en Sebald Bendiksen– o en tanto que signos de acontecimientos reales que comparte el mundo posible de la ficción con el nuestro –como en Foer–, ya que en sus interpretantes está la información de que remiten a un espacio físico también de ficción como es la instalación en el museo. La fotografía escapa así a la escenificación, a la falsificación y a la descontextualización para presentarse como un interpretante de ficción, desde el momento en que remite a una realidad de ficción material –la novela-instalación–.

CONCLUSIONES

Al comienzo de una investigación tenemos cierta idea de a dónde queremos llegar, pero casi ninguna certeza de a dónde arribaremos finalmente. Las conclusiones que siguen, además de una estimación de los resultados más relevantes, tienen la voluntad de servir de estímulo a nuevas investigaciones que puedan comenzarse a este respecto.

1. Sistematización de los objetos intermediales

He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.

JORGE LUIS BORGES (1997 [1952])

Uno de los objetivos que se planteó en el proyecto que inició esta tesis fue la sistematización de los objetos intermediales en que la disposición de literatura y fotografía posee una relación dialéctica.

En el capítulo primero, analizamos la terminología empleada en el campo de los híbridos entre palabra e imagen, y concretamente de los objetos que combinan literatura y fotografía. Hemos comprobado que la variedad de términos para referirnos a objetos en los que se combina la palabra literaria y la imagen fotográfica es amplia: fotolibro, fotoficción, fotonovela, iconotexto, etcétera. Sin embargo, en este punto consideramos que el principal resultado de esta investigación no es proponer una terminología única. De forma operativa, elegimos el uso de «iconotexto» y de «fototexto», el primero para aquellos objetos intermediales en que se combinan de forma física y semiótica en lenguaje escrito e imágenes, y el segundo para aquellos en que las imágenes son fotografías. A lo largo de la tesis hemos sido consecuentes con su uso.

Esta profusión terminológica obedece a distintas tradiciones y lugares desde los que se pueden crear objetos híbridos. La legitimidad del término empleado, sea el que fuere, se basa en la conceptualización que hay detrás de él. Si bien las otras etiquetas aportan matices y diferencias de significado, proponemos el uso de términos más amplios que no entrañen diferenciaciones entre obras de forma que se perjudique a la investigación. Por

ello, el canon analizado a lo largo de esta tesis no puede circunscribirse a ningún término concreto, o quizá solamente al más amplio de iconotexto.

Continuamos hablando de fototextos, en base a la distinción tecnológica entre las fotografías y las imágenes no técnicas, y a su dimensión indicial frente a otras imágenes técnicas, mientras constatamos que la diferenciación entre la palabra de ficción y de no ficción obedece a elementos contextuales. Cabría preguntarse, entonces, ¿*The Book of Veles* era un fototexto hasta que se descubrió que poseía fotografías manipuladas digitalmente y un texto generado por inteligencia artificial, y pasó entonces a ser fotoliteratura o fotoficción? Se lo llame de una forma o de otra, esa obra encuentra un lugar en esta investigación por la relevancia de los sentidos que genera, no por adscribirse a determinada etiqueta. Por tanto, al no ceñirnos a estas subdivisiones podemos destacar los elementos comunes sobre las diferencias con el objetivo de abordar la investigación de forma más amplia y ambiciosa. En definitiva, la investigación sobre fototextos no debe basarse en una distinción terminológica muy estricta, ni siquiera en relación con el concepto de fototexto, que impida llegar a sus límites.

2. Validez del concepto de «fototexto»

En virtud del primer punto, abogamos por la necesidad de salir de los límites de nuestro objeto de estudio para alcanzar una visión más lúcida del mismo, contrastando los fototextos con otras obras que presentan intereses diversos. Así, por ejemplo, nos hemos acercado a obras con texto de no ficción —pensemos en *The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed*, de Lower (2021)—, lo que nos ha ayudado a entender mejor las obras que son abiertamente de ficción, como *Extremely Loud & Incredibly Close*, de Foer, así como aquellas que se situaban adrede en el límite —es el caso de las narraciones de Sebald—. El objeto de investigación es una realidad que se delimita en la misma búsqueda y por ello es necesario no partir de una definición concluida de fototexto ni de un corpus prefijado.

Esta salida intencional de los límites estrictos del objeto es necesaria, además, por encontrarse los fototextos en pleno cambio en la actualidad, lo que afectará a la forma en que se aborden en futuras investigaciones. El avance técnico que ha sufrido la fotografía se hace evidente al visualizar las obras que hemos analizado: desde *Antlitz der Zeit*, de August Sander (1929), *Let Us Now Praise Famous Men*, de James Agee y Walker Evans (1941), *Kriegsfiibel*, de Bertolt Brecht (1955), hasta los más recientes *War Primer 2*, de

Adam Broomberg y Oliver Chanarin (2011), *Monsanto*[®]: *a Photographic Investigation*, de Mathieu Asselin (2017), y *The Book of Veles*, de Jonas Bendiksen (2021). Comprobamos que, si bien las fotografías eran reconocibles como tales, aunque no siempre se pudiera advertir a primera vista una falsificación, en la actualidad las imágenes generadas por inteligencia artificial están en camino de ser indistinguibles de las fotografías más que por lo inverosímil de lo representado.

Debemos contar con que llegue ese punto, al que la tecnología se encamina a buen ritmo. En tal caso, ¿qué sentido tendría hablar de imagen fotográfica más que como un sinónimo de estilo realista? Esta es una pregunta que futuras investigaciones se verán obligadas a enfrentar y que nosotros hemos respondido incluyendo en nuestro análisis *The Book of Veles*, de Jonas Bendiksen. Nuestra postura no es la de abolir las diferencias entre hechos fácticos y ficticios en el futuro porque la tecnología los haga visualmente indistinguibles, sino abordar las relaciones entre literatura y fotografía ampliando la concepción de esta última o redefiniéndola de acuerdo con la ontología de su momento. Se trata de una cuestión de percepción y de verosimilitud, término este último que ha de ser empleado rigurosamente en el análisis de los fototextos, por encima de «realismo». En este sentido, el acercamiento semiótico que hemos puesto en práctica está en condiciones de enfrentar ese tipo de obras, al considerar la fotografía como un interpretante. En definitiva, frente a la reducción de las taxonomías, proponemos los vínculos de las obras concretas en la enciclopedia parcial de la cultura, a través del lenguaje de las apariencias.

3. Metodología

En cuanto a la metodología en el análisis de fototextos, planteamos las siguientes conclusiones:

3.1. Una investigación que emplee la semiótica para estudiar fotografías ha de inscribirse en la neurosemiótica, es decir, ha de considerarse la semiótica visual plenamente desde la neurosemiótica, ya que en última instancia atendemos a los fenómenos de la percepción. Desde esta perspectiva, las investigaciones sobre semiótica visual pueden vincularse con otros ámbitos de la percepción –no solo el visual–, como el táctil.

3.2. A la vez, abogamos por una revisión de la semiótica de Peirce que, como hemos comprobado, ya se está realizando, y a la que esta investigación contribuye, poniendo el

foco en cómo los errores que Sonesson le imputa no son tales. La lectura que realizó Eco del filósofo americano, si bien parcial y necesariamente equívoca, habida cuenta del difícil acceso a sus escritos y de la dificultad de su interpretación, presenta una gran lucidez por lo que supo captar de Peirce, y por ello consideramos que su aplicación al análisis de fototextos genera resultados científicamente relevantes. En sentido amplio, la perspectiva de Peirce permite considerar los fototextos como una muestra de nuestra relación con la realidad y con la complejidad de signos que supone.

3.2.1. Derivado de Eco, proponemos el concepto de enciclopedia para el estudio de los fototextos, recordando que también es operativo para otro tipo de obras. Ha servido para considerar los fototextos como susceptibles de ser estudiados en su conjunto desde la semiótica de Peirce y específicamente con el Modelo Semántico Reformulado de Eco. Nuestra propuesta ha sido un estudio parcial del *Kriegsfibel* de Brecht, puesto que este Modelo Semántico Reformulado serviría, en última instancia, para analizar la totalidad de las relaciones de los signos o interpretantes de la obra, lo que podría ser objeto de un estudio único. En este sentido, queda abierta la posibilidad de emplear el Modelo Semántico Reformulado en el estudio completo de otros fototextos.

3.3. Es necesario ampliar la perspectiva estética que propone Beltrán Almería al estudio de los iconotextos, de forma que puedan abordarse las siguientes cuestiones:

3.3.1. Considerar los fototextos específicamente dentro de la estética de la modernidad, como la caracteriza Beltrán Almería. Nuestra propuesta ha sido entender *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, dentro del simbolismo hermético, así como *Let Us Now Praise Famous Men*, de James Agee y Walker Evans, y *The Inhabitants* y *The Home Place*, de Wright Morris, en la crisis del idilio de la modernidad.

3.3.2. La relación de los iconotextos (y, dentro de estos, de los fototextos) con las obras literarias y de otro tipo, como pictóricas, se normalizaría desde las distintas estéticas, que abarcarían todas las obras, como formas de relacionarnos con la naturaleza a través de nuestra imaginación.

3.3.3. Desde una perspectiva estética, los fototextos no son meras exhibiciones de nueva tecnología sino soluciones técnicas cuyo fin es abordar la complejidad de la realidad y nuestra relación con ella de formas que sean eficaces en los nuevos tiempos y para las nuevas personas. La creación de fototextos es parte de un ímpetu creativo intrínsecamente artístico y humano que no debe tratarse con un pensamiento simplificador que

considere la inclusión de fotografías un simple alarde técnico. Los fototextos poseen el valor heurístico del atlas y de la colección también en relación con la gestión de la realidad.

3.3.4. La práctica del fototexto como un diálogo dialéctico entre sus códigos no puede obedecer a la sola inclusión de fotografías imitando la apariencia externa de ciertas obras, sino que ha de partir de una reflexión de esa misma relación, vinculada con el significado de esa obra.

Los creadores que componen fototextos en que se da esa relación dialéctica no se limitan a copiar un procedimiento técnico, sino que traducen técnicamente una inquietud estética. Por ello, al rastrear sus lecturas no hay que prescindir de las obras no fototextuales, como en el caso de Sebald y Borges.

3.4. De la misma forma que el estudio de la literatura se ha abierto a los objetos híbridos y liminares entre ficción y no ficción, los comparatistas debemos posicionarnos en disciplinas que explícitamente desborden lo disciplinar. Esta perspectiva ha de superar la dicotomía entre ciencias y humanidades, lo que no significa afirmar la igualdad entre estos ámbitos. Abogamos por el estudio de los fototextos desde perspectivas diversas – tanto científicas como humanísticas– y por vincularlos con otras realidades no fototextuales, especialmente desde ámbitos que consideren y estudien la complejidad, como la semiótica de Peirce y la gran historia.

3.5. Carece de sentido realizar un estudio de fototextos por nacionalidades, a pesar de que podrían extraerse tipologías no exentas de interés. Sin embargo, no aportarían mayor novedad a un estudio teórico, como el que hemos realizado, de los fototextos, ya que estos nacen en un mundo en proceso de globalizarse, y se desarrollan a la par que la globalización. De esta forma:

3.5.1. La lengua en que se escribe el texto de un fototexto puede responder a razones distintas a la nacionalidad de su autor, como es la facilidad de publicación y de circulación. En el caso de Wright Morris, por ejemplo, el uso del inglés en sus fototextos se vincula a su condición de novelista norteamericano y con la temática de la búsqueda de una identidad americana. Por el contrario, los textos de Jonas Bendiksen o Mathieu Asselin utilizan el inglés como una lengua común, con una aspiración de hacerse entender más cercana a la de Friedrich.

De la misma forma, la novela de Carrión *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* está escrita en español, pero se nutre de obras fotográficas de autores internacionales: no solo cuenta con Alicia Kopf, catalana, sino con Kate Crawford y Vladan Joler, y Saša Spačal y Mirjan Švagelj. Los fototextos deben contemplarse en el seno de un mercado editorial globalizado –pero no homogéneo– y con una lengua común que es el inglés en la actualidad. Elocuentemente, las reescrituras de *Kriegsfibel* de Brecht se han llevado a cabo sobre la base de su traducción al inglés.

3.5.2. Más sentido teórico tiene abordar los fototextos desde la teoría de los polisistemas, con preguntas como las siguientes: ¿desde qué polisistema parte la obra?, ¿qué polisistema desestabiliza?, ¿de qué polisistema se contamina? Además, cabe inquirir dónde circulan los fototextos, a qué lenguas se han traducido, por qué *Kriegsfibel* de Brecht cuenta con varias traducciones al italiano, pero ninguna al español, o si circula *Mon-santo*[®] de Asselin por Italia.

A continuación, presentamos dos polisistemas con los medios que le son propios:

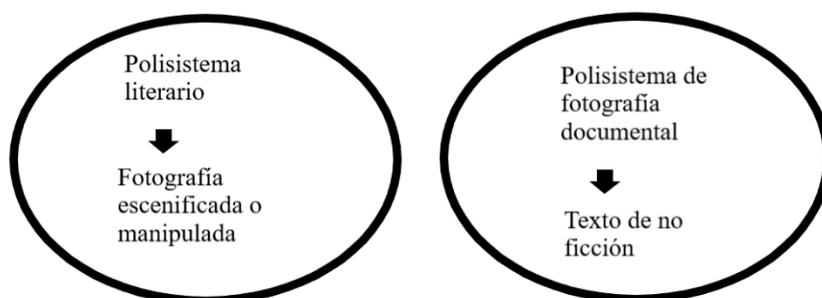


Ilustración 61. Aplicando la teoría de los polisistemas, presentamos el polisistema literario y el polisistema de fotografía documental con sus elementos centrales. Fuente: elaboración propia.

Cuando de cada polisistema parten obras con elementos que les son ajenos, puesto que responden a otro centro de poder, el resultado es varias de las obras que hemos estudiado en esta tesis. Así, más allá de la terminología utilizada para denominarlas, estudiar las obras en el ámbito de determinados polisistemas contribuye a comprender el efecto en sus lectores o su ámbito de circulación.

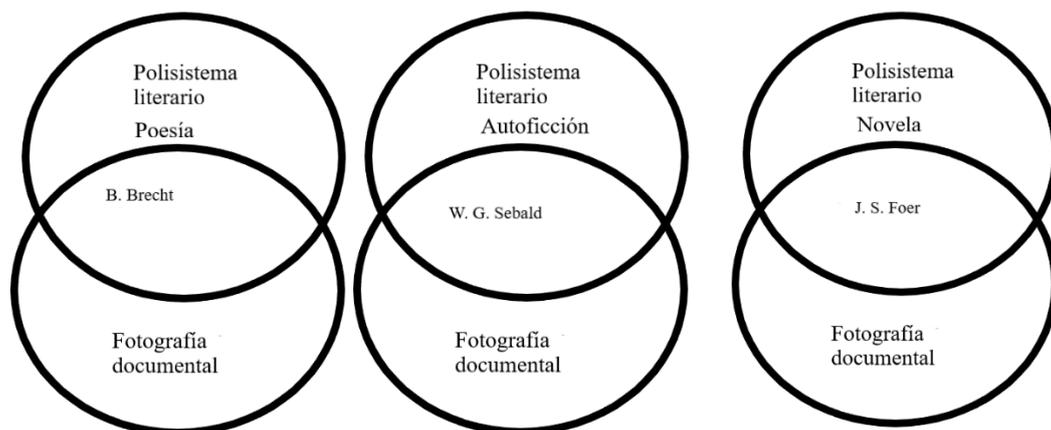


Ilustración 62. Las obras de autores como Brecht, Sebald y Foer que hemos estudiado parten del polisistema literario, pero cuestionándolo gracias a que incluyen fotografías documentales. Dentro del polisistema literario, Brecht se sitúa en el sistema de la poesía; Sebald, en el de la autoficción, que le hace tomar apariencia de no ficción; y Foer, por el contrario, se erige como un novelista de plena ficción. Fuente: elaboración propia.

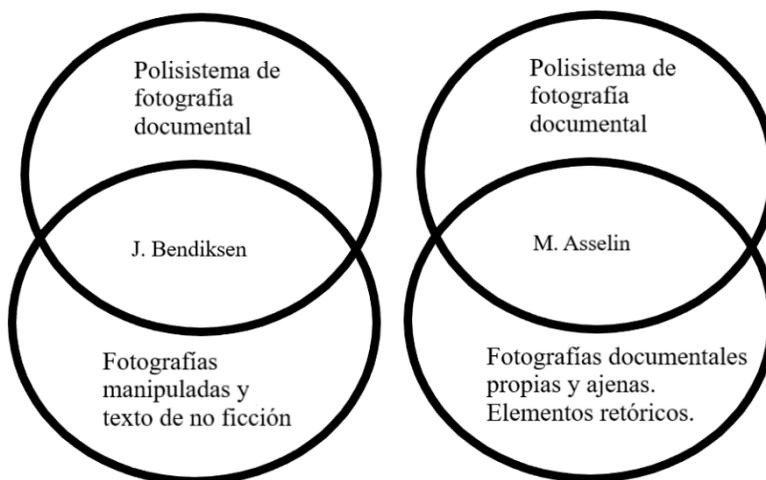


Ilustración 63. Cuando partimos del polisistema de la fotografía documental, encontramos la obra de M. Asselin (derecha), que se inscribe plenamente en este, utilizando también fotografías que no son suyas y ciertos elementos retóricos. Sin embargo, la obra estudiada de J. Bendiksen (izquierda), a pesar de inscribirse en un primer momento en el polisistema de la fotografía documental, se convierte en una obra literaria, puesto que incluye fotografías manipuladas y texto de ficción. Fuente: elaboración propia.

3.6. Ha de considerarse el concepto de «régimen» de la gran historia en el análisis de los fototextos y las fotografías, entendido como configuraciones complejas en que confluyen varios tiempos y que escapan a su materialidad.

Asimismo, el estudio semiótico de la fotografía nos lleva a su consideración como fenómeno en el tiempo. De la mano de Mieke Bal, debemos hablar de «fotografía prepos-terada», esto es, la fotografía cobra su significado desde el presente en tanto que toma sentido para este, puesto que se convierte en un interpretante. La fotografía es un objeto creado en el pasado que modifica el presente; sin embargo, su interpretación solamente

es posible a través del conocimiento actual. No se trata de un hecho exclusivo de las fotografías, pero aplicado a estas nos ayuda a entenderlas mejor.

3.7. De la misma forma que los fototextos deben abordarse desde disciplinas abarcadoras que partan de la complejidad, su estudio arroja luz sobre cuestiones que no están directamente relacionadas con la fotografía ni con la literatura, sino que responden a cómo conocemos la realidad. Nuestro análisis de los fototextos nos ha ayudado a entender la relevancia de aquello que no sabemos que desconocemos, para lo que nos ha servido el concepto talebiano de «antibiblioteca». A partir de esta hablamos de la «antienciclopedia» para referirnos a todos los vínculos y secciones de la enciclopedia que son ignorados, desconocidos y, por tanto, latentes. Hablar de la antienciclopedia nos permite valorar y arrojar luz sobre lo que desconocemos –y que, incluso, no sabemos que ignoramos– para entender mejor la ideología realista de la fotografía.

3.8. Siguiendo la metodología del análisis cultural, resulta pertinente la elaboración de conceptos que permitan comprender la relación entre texto e imágenes en diversas obras. Así, hemos propuesto el «reconocimiento», no exento de otros usos teóricos y connotaciones con los que también se conforma, para objetivar la relación entre texto e imagen cuando no se da una ilustración de un medio al otro, sino el diálogo entre ambos, es decir, la conformación de interpretantes comunes, a través de identidades diferenciadas y un conocimiento parcial del otro. Por otro lado, rescatamos el concepto de «figura» para señalar que la fotografía permite visualizar al mismo tiempo el objeto que le da origen, es decir, las circunstancias de su toma, y los símbolos que sugiere a través, también, de sus signos plásticos e icónicos.

4. Debemos retornar a la pregunta que nos planteamos al inicio de la investigación: ¿cómo expone la relación intermedial el sentido ideológico de la fotografía?

4.1. Al exponer de forma conjunta texto literario e imágenes fotográficas, el contraste con la supuesta naturaleza no ficcional de las segundas tendría varias consecuencias dependiendo de cómo se combinen y de las circunstancias contextuales que rodeen a la obra.

Las fotografías poseen un significado que deriva directamente de las circunstancias en que fueron tomadas. Sin embargo, la supervivencia de este sentido depende tanto de

la transmisión de generación en generación como de una conservación adecuada, no desvirtuada de tal información, puesto que, una vez perdida, no es deducible de la simple observación de la fotografía –por ello hablamos de fotografía preposterada–.

Además, ese significado no es el único interpretante posible de la imagen, ya que cada vez que una persona la percibe, de acuerdo con sus experiencias, sus expectativas o sus conocimientos, se generan nuevos interpretantes que pueden alejarse de las circunstancias de la toma. Aquel primer interpretante no presenta una diferencia de naturaleza con los otros: ha sido capaz de surgir de la interpretación de la imagen gracias a que el espectador también experimentó cómo se tomó la fotografía (por su experiencia) o a que se le transmitió la información (por lo que sabe y adopta como cierto).

Así, la ideología realista de la fotografía se basa en la obligación que posee la fotografía de demostrar la realidad. Este peso es responsable de que no se la perciba como un signo similar al resto de imágenes, algo que la obra de Asselin *Monsanto*[®] contrarresta, al no eludir el hecho de que todas las realidades relevantes y denunciables no son igual ni posiblemente exhibibles a través de fotografías, y al utilizar el lenguaje escrito para generar el interpretante del momento de la toma de las imágenes.

4.2. Cuando se combina un texto literario con fotografías documentales (basta con que solo sea una parte del total de imágenes de la obra), el texto provee a las fotografías de interpretantes dentro de la ficción, que no tienen por qué ser incompatibles con los interpretantes sobre las condiciones objetivas y factuales de su toma. El texto demuestra que las fotografías también se convierten habitualmente en vehículos de interpretantes de ficción: de los símbolos que son los interpretantes.

En otras palabras, la literatura subraya la igualdad entre todos los interpretantes y hace evidente que la fotografía, en tanto que imagen, no revela únicamente con su visión las circunstancias de su toma. La fotografía no es una copia de la realidad sino una interpretación de aquella a través de los sentidos del espectador.

5. En los objetivos de esta tesis nos preguntábamos si es posible reconocer cambios cualitativos en la literatura derivados de su relación con la fotografía. La relación horizontal de un medio con aquellos que le son contemporáneos revela un vínculo de época y de contexto. Por ello, sería adecuado hablar en este caso de los procedimientos fotográficos que la literatura adopta y, a cambio, de los métodos literarios que toma la fotografía. En definitiva, los cambios cualitativos existen y son perceptibles, pero no derivados de la

relación de ambos medios en la obra concreta sino de las similitudes entre ambos medios en su contexto compartido.

CONCLUSIONS

At the beginning of a research project, there is some idea of where to aim to go, but almost no certainty about where to ultimately end up. The following conclusions, in addition to being an estimation of the most relevant results, are intended to stimulate further research in this field.

1. Systematization of Intermedial Objects

He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.

JORGE LUIS BORGES (1997 [1952])

One of the goals set out in the project that began this thesis was the systematization of intermedial objects where the arrangement of literature and photography has a dialectical relationship. In the first chapter, we analyzed the terminology used in the field of hybrids between word and image, specifically objects that combine literature and photography. It has found that there is a wide variety of terms to refer to objects that combine literary words and photographic images: photobook, photofiction, photonovel, iconotext, etc. However, we consider at this point that the main result of this research is not to propose a single terminology. Operationally, we chose the use of «iconotext» and «photo-text», the former for those intermedial objects that physically and semiotically combine written language and images, and the latter for those involving photographs. Throughout the thesis, we have been consistent in their use.

This profusion of terminology is due to different traditions and places from which hybrid objects can be created. The legitimacy of the term used, whatever it may be, is based on the conceptualization behind it. While the other labels provide nuances and differences in meaning, we propose the use of broader terms that do not entail differentiations between works in a way that could harm the research. Therefore, the canon analyzed throughout this thesis cannot be confined to any specific term, or perhaps only to the broadest one of iconotext.

Phototexts continue to be talked, based on the technological distinction between photographs and non-technical images, and their indicial dimension compared to other technical images, while it is noted that the differentiation between fiction and non-fiction words is due to contextual elements. Then, it might be wondered: was *The Book of Veles* a phototext until it was discovered to contain digitally manipulated photographs and a text generated by artificial intelligence, and then became photoliterature or photofiction? Whether it is called one way or another, that work finds a place in this research due to the relevance of the meanings it generates, not because it adheres to a specific label. Therefore, by not adhering to these subdivisions, we can highlight the common elements over the differences with the goal of approaching the research in a broader and more ambitious way. Ultimately, research on phototexts should not be based on a very strict terminological distinction, even in relation to the concept of phototext, which prevents reaching its limits.

2. Validity of the concept of «phototext»

Considering the first point, it is advocated the need to move beyond the limits of our object of study to achieve a more lucid view of it, contrasting phototexts with other works that present diverse interests. Thus, for example, we have approached works with non-fiction text—think of *The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed*, by Lower (2021)—which has helped us better understand works that are openly fictional, like *Extremely Loud & Incredibly Close*, by Foer, as well as those that deliberately sit on the boundary—such as the narratives of Sebald. The object of research is a reality that is made in the search itself and therefore it is necessary not to start from a concluded definition of phototext or from a pre-fixed corpus.

This intentional departure from the strict limits of the object is also necessary, as phototexts are currently undergoing significant change, which will affect how they are approached in future research. The technical advance that photography has undergone is evident when visualizing the works we have analyzed: from *Antlitz der Zeit*, by August Sander (1929), *Let Us Now Praise Famous Men*, by James Agee and Walker Evans (1941), *Kriegsfibel*, by Bertolt Brecht (1955), to the most recent *War Primer 2*, by Adam Broomberg and Oliver Chanarin (2011), *Monsanto®: a Photographic Investigation*, by Mathieu Asselin (2017), and *The Book of Veles*, by Jonas Bendiksen (2021). We find that, although the photographs were recognizable as such, even if a forgery was not always

evident at first glance, currently, images generated by artificial intelligence are on the way to being indistinguishable from photographs except for the implausibility of what is represented.

We must be prepared for that point to which technology is advancing at a good pace. In such a case, what sense would there be to talk about photographic image other than as a synonym for realistic style? This is a question that future research will be forced to face, and which we have addressed by including in our analysis *The Book of Veles*, by Jonas Bendiksen. It is not aimed to abolish the differences between factual and fictional events in the future because technology makes them visually indistinguishable, but to approach the relationships between literature and photography by broadening the conception of the latter or redefining it according to the ontology of its time. This is a matter of perception and verisimilitude, therefore the latter term must be rigorously employed in the analysis of phototexts, above «realism». In this sense, the semiotic approach that we have put into practice is able to confront such works, by considering photography as an interpretant. Ultimately, in the face of the reduction of taxonomies, we propose to link specific works in the partial encyclopedia of culture, through the language of appearances.

3. Methodology

Regarding the methodology in the analysis of phototexts, we present the following conclusions:

3.1. Research that employs semiotics to study photographs must be inscribed in neurosemiotics, that is, it must be considered visual semiotics fully from the perspective of neurosemiotics, since ultimately we attend to the phenomena of perception. From this perspective, research on visual semiotics can be linked with other areas of perception—not only the visual but also the tactile.

3.2. At the same time, we advocate for a revision of Peirce's semiotics, which is already being done, as we have found, and to which this research contributes, focusing on how the mistakes that Sonesson attributes to him are not such. The reading that Eco made of the American philosopher, though partial and necessarily equivocal, given the difficult access to his writings and the complexity of his interpretation, shows great lucidity for what it captured of Peirce, and therefore we consider that its application to the

analysis of phototexts generates scientifically relevant results. In a broad sense, Peirce's perspective allows us to consider phototexts as a sample of our relationship with reality and with the complexity of signs that it implies.

3.2.1. Derived from Eco, we propose the concept of encyclopedia for the study of phototexts, being also operational for other types of works. It has served to consider phototexts as susceptible to being studied in their entirety from Peirce's semiotics and specifically with Eco's Reformulated Semantic Model. Our proposal has been a partial study of Brecht's *Kriegsfibel*, since this Reformulated Semantic Model would ultimately serve to analyze the entirety of the relationships of the signs or interpretants of the work, which could be the subject of a unique study. In this sense, the possibility of using the Reformulated Semantic Model in the complete study of other phototexts remains open.

3.3. It is necessary to expand the aesthetic perspective proposed by Beltrán Almería to the study of iconotexts, so that the following issues can be addressed:

3.3.1. Consider phototexts specifically within the aesthetics of modernity, as characterized by Beltrán Almería. Our proposal has been to understand *Kriegsfibel*, by Bertolt Brecht, within hermetic symbolism, as well as *Let Us Now Praise Famous Men*, by James Agee and Walker Evans, and *The Inhabitants and The Home Place*, by Wright Morris, in the crisis of the idyll of modernity.

3.3.2. The relationship of iconotexts (and within these, phototexts) with literary and other types of works, such as pictorial, would be normalized from the different aesthetics, which would encompass all works, as ways of relating to nature through our imagination.

3.3.3. From an aesthetic perspective, phototexts are not mere exhibitions of new technology but technical solutions whose purpose is to address the complexity of reality and our relationship with it in ways that are effective in new times and for new people. The creation of phototexts is part of an intrinsically artistic and human creative impetus that should not be treated with simplifying thought that considers the inclusion of photographs only a technical display. Phototexts possess the heuristic value of the atlas and the collection also in relation to the management of reality.

3.3.4. The practice of phototext as a dialectical dialogue between its codes cannot obey the mere inclusion of photographs imitating the external appearance of certain works, but must start from a reflection of that same relationship, linked with the meaning of that work.

Creators who compose phototexts in which this dialectical relationship occurs do not limit themselves to copying a technical procedure, but technically translate an aesthetic concern. Therefore, when tracing their readings, we must not disregard non-phototextual works, as in the case of Sebald and Borges.

3.4. In the same way that the study of literature has opened to hybrid and liminal objects between fiction and non-fiction, comparatists must position themselves in disciplines that explicitly overflow the disciplinary. This perspective must overcome the dichotomy between sciences and humanities, which does not mean affirming equality between these areas. We advocate for the study of phototexts from diverse perspectives—both scientific and humanistic—and for linking them with other non-phototextual realities, especially from areas that consider and study complexity, such as Peirce’s semiotics and Big History.

3.5. It makes no sense to conduct a study of phototexts by nationalities, though typologies not devoid of interest could be extracted. However, they would not provide greater novelty to a theoretical study of phototexts, like the one we have conducted, since these are born in a world becoming globalized, and develop alongside globalization. In this way:

3.5.1. The language in which the text of a phototext is written may respond to reasons other than the nationality of its author, such as ease of publication and circulation. In the case of Wright Morris, for example, the use of English in his phototexts is linked to his condition as an American novelist and with the theme of the search for an American identity. On the other hand, Jonas Bendiksen or Mathieu Asselin use English in their texts as a common language, aspiring to be understood like Friedrich.

In the same way, the novel *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* by Carrión is written in Spanish, but it draws on photographic works of international authors: not only Catalan Alicia Kopf, but also Kate Crawford and Vladan Joler, and Saša Spačal and Mirjan Švagelj. Phototexts must be contemplated within a globalized—but not homogeneous—publishing market and with a common language that is English today. Eloquently, the rewrites of Brecht’s *Kriegsfiabel* have been carried out based on its translation into English.

3.5.2. It makes more theoretical sense to approach phototexts from the theory of polysystems, with questions such as the following: from which polysystem does the work

start?, which polysystem does it destabilize?, from which polysystem does it become contaminated? Moreover, it is worth inquiring where phototexts circulate, to what languages they have been translated, why Brecht's *Kriegsfibel* has several translations into Italian, but none into Spanish, or whether *Monsanto*® by Asselin circulates through Italy.

Below, we present two polysystems with their own means:

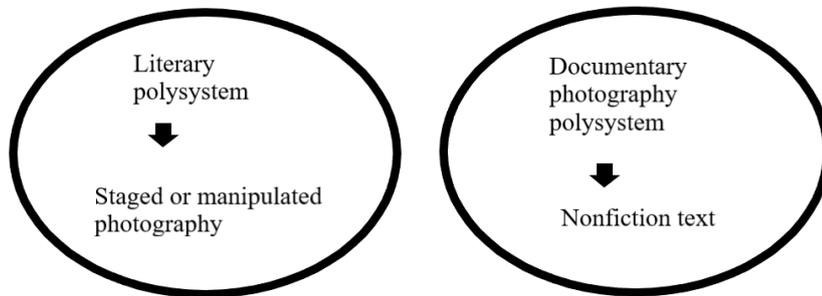


Figure 1. Applying the theory of polysystems, we present the literary polysystem and the documentary photography polysystem with their central elements. Source: own elaboration.

When works from each polysystem include elements that are foreign to them, since they respond to another center of power, the result is several of the works we have studied in this thesis. Thus, beyond the terminology used to denominate them, studying the works in the context of certain polysystems contributes to understanding the effect on their readers or their scope of circulation.

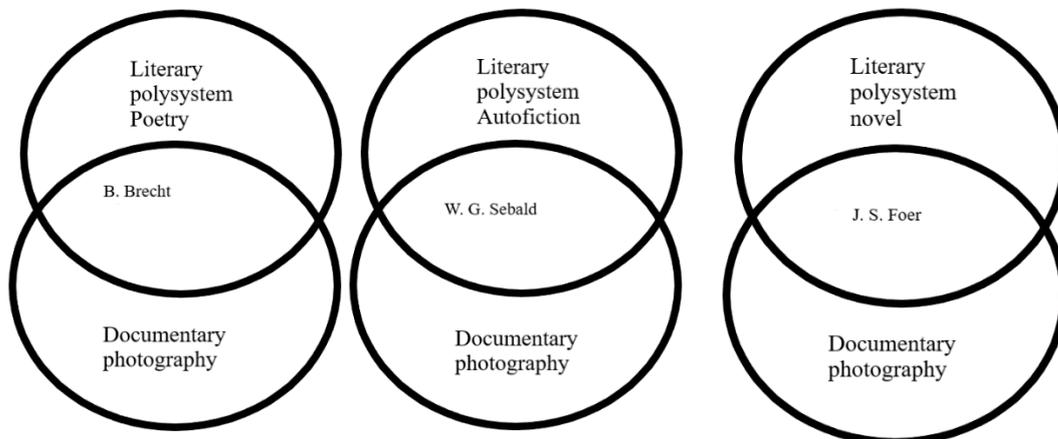


Figure 2. The works of authors such as Brecht, Sebald, and Foer that we have studied start from the literary polysystem but question it thanks to the inclusion of documentary photo-graphs. Within the literary polysystem, Brecht is situated in the system of poetry; Sebald, in that of autofiction, which makes it appear non-fictional; on the contrary, Foer stands as a fully fictional novelist. Source: own elaboration.

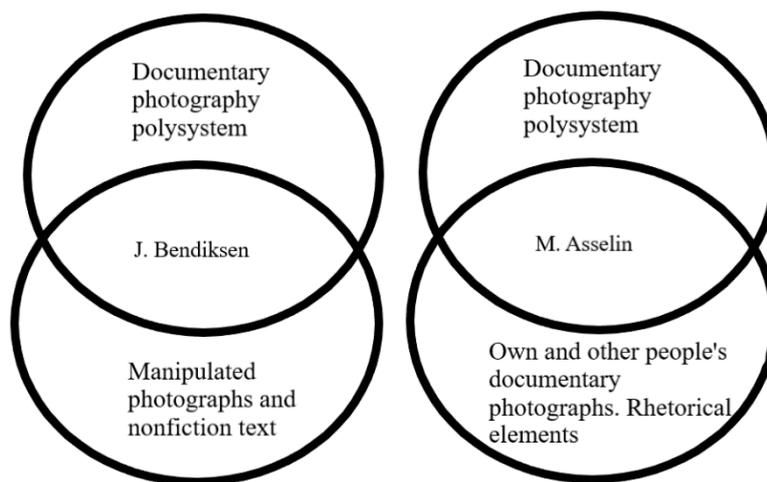


Figure 3. When we start from the polysystem of documentary photography, we find the work of M. Asselin (right), which is fully inscribed in this, also using photographs that are not his own and certain rhetorical elements. However, the work studied by J. Bendiksen (left), despite being initially inscribed in the polysystem of documentary photography, becomes a literary work, since it includes manipulated photographs and fictional text. Source: own elaboration.

3.6. The concept of “regime” from Big History must be considered in the analysis of phototexts and photographs, understood as complex configurations in which several times converge and which escape their materiality. Furthermore, the semiotic study of photography leads us to its consideration as a phenomenon over time. Following Mieke Bal, we must speak of “preposterous photography”, in the way photography acquires its meaning from the present insofar as it takes on meaning for this, since it becomes an interpretant. Photography is an object created in the past that modifies the present; however, its interpretation is only possible through current knowledge. No being a fact exclusive to photographs, but applied to these, it helps us understand them better.

3.7. In the same way that phototexts must be approached from encompassing disciplines that start from complexity, their study sheds light on issues that are not directly related to photography or literature, but respond to how we know reality. Our analysis of phototexts has helped us understand the relevance of what we do not know we do not know, for which we have used the concept of «antilibRARY» from Taleb. From this, we speak of the «anti-encyclopedia» to refer to all the links and sections of the encyclopedia that are ignored, unknown, and therefore latent. Talking about the anti-encyclopedia allows us to value and shed light on what we do not know—and that we do not even know we ignore—to better understand the realistic ideology of photography.

3.8. Following the methodology of cultural analysis, it is appropriate to develop concepts that allow us to understand the relationship between text and pictures in various works. Thus, through other theoretical uses and connotations that also makes it up, «recognition» is proposed to objectify the relationship between text and image when there is not illustration from one medium to another, but they have a dialogue, that is, the making of common interpretants, through differentiated identities and partial knowledge of the other. On the other hand, we rescue the concept of «figure» to indicate that photography allows visualizing at the same time the object that originates it, that is, the circumstances of its capture, and the symbols it suggests through its plastic and iconic signs as well.

4. We must return to the question we posed at the beginning of the research: how does the intermedial relationship expose the ideological sense of photography?

4.1. By combining literary text and photographic images, the contrast with the supposed non-fictional nature of the latter would have several consequences depending on how they are combined and the contextual circumstances surrounding the work. Photographs have a meaning that derives directly from the circumstances in which they were taken. However, the survival of this meaning depends as much on the transmission from generation to generation as on proper conservation of such information, since once lost, it is not deducible from the simple observation of the photograph—hence we speak of preposterous photography. Moreover, that meaning is not the only possible interpretant of the image, since each time a person perceives it, according to their experiences, expectations, or knowledge, new interpretants are generated that may be different from the circumstances of the shooting. That first interpretant does not present a difference in nature with the others: it has been able to emerge from the interpretation of the image thanks to the spectator also having experienced how the photograph was taken (through their experience) or having been transmitted the information (through what they know and adopt as true).

Thus, the realistic ideology of photography is based on the obligation that photography must prove reality. This weight is responsible for it not being perceived as a sign similar to the rest of the images, something that Asselin's work *Monsanto*® counteracts, by not avoiding the fact that all the relevant and denounceable realities are neither equal nor possibly exhibitable through photographs, and by using written language to generate the interpretant of the moment of the taking of the images.

4.2. When a literary text is combined with documentary photographs (just with part of the total images of the work), the text provides the photographs with interpretants within the fiction, which are not incompatible with the interpretants on the objective and factual conditions of their taking. The text demonstrates that photographs also commonly become vehicles for interpretants of fiction: of the symbols that are the interpretants. In other words, literature underscores the equality among all interpretants and makes it evident that photography, as all images, does not reveal only with its vision the circumstances of its taking. Photography is not a copy of reality but an interpretation of it through the senses of the spectator.

5. In the objectives of this thesis, we wondered if it is possible to recognize qualitative changes in literature derived from its relationship with photography. The horizontal relationship of a medium with those that are contemporary reveals a link of epoch and context. Therefore, it would be appropriate to talk in this case about the photographic procedures that literature adopts and, in return, about the literary methods that photography takes. Ultimately, qualitative changes exist and are perceptible, but not derived from the relationship of both media in the specific work but from the similarities between both media in their shared context.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

- ADES, D. (1996). *Photomontage*. London: Thames and Hudson.
- ADORNO, Theodor W. (1974) [1958]. «Der Essay als Form». *Noten zur Literatur*. Berlin: Bibliothek Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2003). «El ensayo como forma». *Notas sobre literatura* (Trad. BROTONS MUÑOZ, Alfredo). Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W; & HORKHEIMER, Max. (1998) [1944]. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- AGAMBEN, Giorgio. (2012). «Aby Warburg e la scienza senza nome». *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*. Neri Pozza Editore.
- AGEE, James, & EVANS, Walker. (1999) [1941]. *Let Us Now Praise Famous Men*. USA: Ballantine.
- ALBERRO, Alexander; & STIMSON, Blake. (Eds.). (1999). *Conceptual art: a critical anthology*. MIT press.
- ALBERTI, Leon Bautista. [1436]. *Los tres libros de la pintura*, en Leonardo da Vinci & Alberti, L. B. (1985). *El Tratado de la Pintura*. [Ed. facs.]. Murcia: Región de Murcia, Consejería de Cultura y Educación.
- ALÍAS, Antonio. (2021). «Dialéctica de lo sensible. La escritura como dispositivo estético en los *Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht». En FLORES BORJABAD, Salud Adelaida; y PÉREZ CABAÑA, Rosario. (Coord.) *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción*. Madrid: Dykinson, S.L. 132-151.
- ALIGHIERI, Dante. (1976) [s. XIV]. *Comedia*. Edición bilingüe. (Trad. CRESPO, Ángel). Barcelona: Seix Barral.
- ALIZADEH, Ali. (2019). «‘Daring, Unusual Things’: Bertolt Brecht’s Photo-Epigrams as Poetic Inventions». *Humanities* 8(2), 73.
- ALPERS, Svetlana. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- ALSHAMMARI, Asma Ayadah. (2019). «Mixed Media in Arabic Calligraphy». *International Journal of Innovative Studies in Sociology and Humanities (IJISSH)* 4(2).
- ALTDORFER, Albrecht. (1537). *Lot y sus hijas*. Kunsthistorisches Museum, Viena. <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/53/?lv=detail>

- ALTHUSSER, Louis. (2021) [1970]. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Biblioteca Virtual Omegalfa.
- ALÙ, Giorgia; & PEDRI, Nancy. (2015). «Photo-Literary Encounters in Italy». In ALÙ, Giorgia; & PEDRI, Nancy. (Eds.). *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*. Toronto: Toronto UP.
- AMORÓS, Andrés. (1969). «Infraliteratura y alienación». *Ínsula* 271, 6-7.
- ‘Anna Karenina’, la adaptación más teatralizada de Tolstói <https://www.rtve.es/noticias/20130313/anna-karenina-adaptacion-impecable-visualmente-pero-fallida-resultado/616020.shtml>
- ANSÓN, Antonio. (2006). «Fotos sin fotos: literatura española y fotografía». *Clarín: Revista de nueva literatura* 11.62: 3-9.
- ANSÓN, Antonio. (2010a). «Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana». *Arbor* 186.741: 153-162.
- ANSÓN, Antonio. (2010b). «La fotografía en la literatura hispanoamericana». *Anales de literatura hispanoamericana*, 39.
- Antología palatina (Epigramas helenísticos)*. (1978) [917]. (Trad. FERNÁNDEZ-GALLIANO, Manuel). Madrid: Editorial Gredos.
- APARICI, Roberto. (1992). *El cómic y la fotonovela en el aula* Madrid, De la Torre.
- ARENDETT, Hannah. (2013) [1963]. *Eichmann in Jerusalem Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Piper ebooks.
- Arles. *Les rencontres de la photographie*. (2017). “Mathieu Asselin. Monsanto: une enquête photographique”. 07-05-2022. <https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/145/mathieu-asselin>
- ARNELL, Nigel. (2021). «COP26: what would the world be like at 3°C of warming and how would it be different from 1.5°C?». *The Conversation*. 2 nov <https://theconversation.com/cop26-what-would-the-world-be-like-at-3-c-of-warming-and-how-would-it-be-different-from-1-5-c-171030>
- ASSELIN, Mathieu. (2019). *Monsanto®: a Photographic Investigation*. Italy: Actes Sud.
- ASSELIN, Mathieu. *Bio*. <https://www.mathieuasselin.com/about-contact>
- ASSOCIATED PRESS. *Code of Ethics for Photojournalists*. <https://www.csus.edu/in-div/g/goffs/135%20photojournalism/associated%20press%20ethics%20code.pdf>
- AUERBACH, Erich. (1998 [1938]). *Figura*. Madrid: Trotta.

- AULLÓN DE HARO, Pedro. (2005). «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros». CERVERA, Vicente, Belén HERNÁNDEZ, y María Dolores ADSUAR. *El ensayo como género literario*. Univ. de Murcia.
- AULLÓN DE HARO, Pedro. (2016). «Teoría del libro ilustrado», en *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 191-200.
- AUSONIO, Décimo Magno. (1990 [s. IV d. C.]). *Obras I*. (Trad. EZQUERRA, Antonio). Madrid: Gredos.

B

- BAETENS, Jan. (2009). «Alrededor de la narración fotográfica: el ejemplo de la fotonovela. En *Las palabras y las fotos: literatura y fotografía / Words and Photographs: Literature and Photography*, editado por Ferdinando Scianna y Antonio Ansón. Madrid: Ministerio de cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
- BAETENS, Jan. (2013). «The Photo-Novel: Stereotype as Surprise». *History of Photography* 37(2): 137-152.
- BAL, Mieke. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary art, preposterous history*. University of Chicago Press.
- BAL, Mieke. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- BAL, Mieke. (2020). *It's About Time! Reflections of Urgency*. <http://www.mieke-bal.org/artworks/films/its-about-time/>
- BALAGUÉ SERRE, Natàlia (2021) «Complejidad y deporte», en *Ciclismo Evolutivo*. https://www.ivoox.com/107-complejidad-deporte-natalia-balague-serre-audios-mp3_rf_69168116_1.html
- BANASH, David. (2013). *Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*. Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY.
- BARTHES, Roland. (1961). «Le message photographique». *Communications* 1: 127-138. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1961.921>
- BARTHES Roland. (1964). «Rhétorique de l'image». *Communications* 4. *Recherches sémiologiques*. 40-51. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
- BARTHES, Roland. (1966). «Introduction à l'analyse structurale des récits». In: *Communications* 8: 1-27. DOI: [10.3406/comm.1966.1113](https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113)

- BARTHES, Roland. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles. (1999 [1859]). «Le public moderne et la photographie», *Études photographiques* 6 | Mai 1999. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>
- BAUDRILLARD, Jean. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- BELTRÁN Almería, Luis. (2014), «Narración y ficción: literatura e invención de mundos [RESEÑA]» *Rilce: Revista de Filología Hispánica* 30.1 (2014): 305-08.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2015). *Simbolismo y modernidad*. Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: México.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017). *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2018). «Literatura, autoficción y ensimismamiento». *Deslindes paranovelísticos*. Institución «Fernando el Católico».
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2019a). «La querrela del realismo». En VAUTHIER, Bénédicte. (Ed.). *Teoría(s) de la novela moderna en España: revisión historiográfica*. Oviedo: Genuve Ediciones.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis Beltrán. (2019b). «El hombre-dios y la identidad moderna». *Turia: Revista cultural* 129: 133-145.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2020). «Sin fronteras. Antinomias de los estudios literarios». *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 41(89): 9-27.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2021a). *Estética de la novela*. Madrid: Cátedra.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2021b). «Contra el culto neandertal», *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/cultura/contra-el-culto-neandertal/>
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, (2021c). «Episodio 6. La Gran Historia de la Imaginación (1). Dr. Luis Beltrán Almería. Universidad de Zaragoza». *El amanecer terrestre*. https://www.ivoox.com/episodio-6-la-gran-historia-imaginacion-audios-mp3_rf_71292105_1.html
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2021d). «El autorretrato literario». *Revista de Literaturas Modernas* 51.2: 59-79.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis; y GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. (2015). «Cuento», *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Dir.

- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BENDIKSEN, Jonas. (2022). *The Book of Veles*. Italy: GOST Books.
- BENDIKSEN, Jonas. *Jonas Bendiksen*. <https://www.jonasbendiksen.com/about>
- BENJAMIN, Walter. (1934). *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27*. <https://www.textlog.de/benjamin/essays/re-den/der-autor-als-produzent>
- BENJAMIN, Walter. (1955). *Kleine Geschichte der Photographie*. Schriften. Vol. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 47-64.
- BENJAMIN, Walter. (1972 [1927-1940]). «París, capital del siglo XIX». *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalism*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter. (1982 [1933]). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter. (1990 [1928]). *El origen del drama barroco alemán*. (Trad. MUÑOZ MILLANES, José). Taurus, Madrid: 1990.
- BENJAMIN, Walter. (2002 [1931]). *Kleine Geschichte der Photographie, Brauchitsch*, Stuttgart: Reclam.
- BENJAMIN, Walter. (2003a [1936]). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Verlag Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter. (2003b [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Trad. WEIKERT, Andrés E.). México, D. F.: Itaca.
- BENJAMIN, Walter. (2003c [1927-1940]). «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts», *Illuminationen*. Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter. (2011 [1928]). *Einbahnstraße*. Vezensi: ngiyaw eBooks.
- BENJAMIN, Walter. (2013 [1933]). *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Berlin: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter. (2014 [1931]). «Pequeña historia de la fotografía». *Sobre la fotografía* (Trad. MUÑOZ MILLANES, José). Valencia: Pre-Textos.
- BENJAMIN, Walter. (2015 [1928]). *Calle en sentido único*. (Trad. BROTONS MUÑOZ, Alfredo). Madrid: Akal.
- BENOÎT, Peeters; y PLISSART, Marie-Françoise. (1995). «Aujourd’hui. Suite photographique». *History of Photography* 19 (4): 301-311.
- BERGER, John. (1972a). «The Political Uses of Photomontage». *Selected Essays and Articles. The Look of Things*. Victoria, Australia: Penguin Books.
- BERGER, John. (1972b [1967]). *Understanding a Photograph*. Penguin Books.

- BERGER, John. (1989 [1965]). *The Success and Failure of Picasso*. London: Writers and Readers.
- BERGER, John. (2015) [1980]. *About looking*. Bloomsbury Publishing.
- BERGER, John; & MOHR, Jean. (1989 [1982]). *Another Way of Telling*. Cambridge: Granta Books.
- BERGER, John; and MOHR, Jean. (2010 [1975]). *A Seventh man*. London/New York: Verso.
- BERGER, John; & MOHR, Jean. (2016 [1967]). *A Fortunate Man. The Story of a Country Doctor*. Edinburg/London: Canongate Books.
- BERMAN, Marshall. (1988 [1982]). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience Of Modernity*. Baskerville, United States of America: Penguin Books.
- BERNÁRDEZ, Enrique. (2009). *¿Qué son las lenguas?* Madrid: Alianza Editorial.
- BESANÇON, Alain. (1994). *L'Image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris: Fayard.
- BIANCHI, Cinzia. (2015). «Thresholds, boundaries, limits: Ideological analysis in the semiotics of Umberto Eco». *Semiotica* 2015(206): 109-127.
- BIANCHI, Cinzia; & VASSALLO, Clare. (2015). «Introduction: Umberto Eco's interpretative semiotics: Interpretation, encyclopedia, translation». *Semiotica* 2015(206), 5-11.
- BIG BANG DATA*. http://bigbangdata.cccb.org/es/big-bang-data/?_ga=1.50975849.1553356935.1424939007
- BIRCHALL, F. (1933). «Nazi Bookburning Fails to Stir Berlin». *New York Times*.
- BISHOP, Claire. (2005). *Installation art*. London: Tate.
- BLASS, Andreas; & GUREVICH, Yuri. (2004). «Algorithms: A quest for absolute definitions». *Current Trends in Theoretical Computer Science: The Challenge of the New Century Vol 1: Algorithms and Complexity Vol 2: Formal Models and Semantics*. 283-311.
- BLINDER, Caroline. (2019). *The American Photo-Text, 1930-1960*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BOCCHI, G. (2020). «Photographic Encounters with (In)visible Mothers in Roland Barthes' Camera Lucida, W. G. Sebald's Austerlitz and Erri de Luca's Non ora, Non qui». *Revista De Comunicação E Linguagens* 53.
- BOHN, Willard. (2011). *Reading Visual Poetry*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

- BOLTER, Jay David; and GRUSIN, Richard. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. United States: Mit Press, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. (1997 [1952]). *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis. (1991 [1933, 1954]). *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial; Buenos Aires: Emecé editores.
- BORGES, Jorge Luis. (2002a [1944]). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis. (2002b [1944]). «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis. (2002c [1944]). «El jardín de los senderos que se bifurcan». En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOURDIEU, Pierre. (1980). «Structures, habitus, pratiques». En *Le sens pratique*. Paris: Minuit.
- BOURDIEU, Pierre. (2003 [1965]). «La definición social de la fotografía». *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOUREAU, Alain. (1989). «Books of Emblems on the Public Stage: *Côté jardin* and *côté cour*». En CHARTIER, Roger. (Ed.). *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*. Princeton University Press, 261-289.
- BRADFORD, Richard. (2011). *Graphic Poetics: Poetry as Visual Art*. Bloomsbury Publishing.
- BRECHT, Bertolt. (1955). *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag.
- BRECHT, Bertolt. (1973). *Arbeitsjournal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BRECHT, Bertolt. (1994). *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag.
- BRECHT, Bertolt. (2003). *Brecht on Art and Politics*. Eds. GILES, Steve; & KUHN, Tom. London / New York: Bloomsbury Publishing.
- BRECHT, Bertolt. (2004) [1994]. *ABC de la Guerra*. (Trad. ROMANO, Vidente). España: Ediciones del Caracol.
- BRECHT, Bertolt. (2017) [1994]. *War Primer*. (Trad. WILLET, John). London / New York: Verso.
- BRITISH MUSEUM. «Papyrus; Book of the Dead of Ani» https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10470-4
- BRITO, Álvaro. (2017). «Cartografias da memória em Chris Marker e WG Sebald: apontamentos sobre a relação entre História, memória e mapas». *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 4.1: 27-54.

- BRONX DOCUMENTARY CENTER. «Altered Images. 150 years of posed and manipulated documentary photography». <https://www.bronxdoc.org/exhibits/altered-images-150-years-of-posed-and-manipulated-documentary-photography/detail>
- BROOMBERG, Adam; & CHANARIN, Oliver. (2018). *War Primer 2*. BAS Printers Ltd, Over Wallop.
- BROTHERS, Caroline. (1997). *War and Photography. A cultural history*. London and New York: Routledge.
- BROX DOCUMENTARY CENTER: <https://www.bronxdoc.org/exhibits/altered-images-150-years-of-posed-and-manipulated-documentary-photography/detail>
- BRUNET, François. (2009). *Photography and Literature*, Reaktion Books.
- BUCKLEY, Bernadette. (2018). «The politics of photobooks: From Brecht's *War Primer* (1955) to Broomberg & Chanarin's *War Primer 2* (2011)». *Humanities* 7.2: 34.
- BUCK-MORSS, Susan. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La basa de la medusa.
- BURKE, Peter. (2013). *Social history of knowledge: From Gutenberg to Diderot*. John Wiley & Sons.
- BUSH, George W. (2001). «Address to a Joint Session of Congress and the American People». The White House. <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>
- BUSH, Lewis. (2015). *War Primer 3*. <https://www.lewisbush.com/war-primer-3/>
- BUTOR, Michel. (1969). *Les mots dans la peinture*. Paris.

C

- CABRAL, Eunice. (1986). «A fotonovela: o imaginário romântico empobrecido. As escadas de seda». *Vertice: revista de cultura e arte* 0: 113-116.
- CALVO CALVO, Luis; y MAÑÀ OLLER, Josep. (2006). «El valor antropológico de la imagen. ¿hacia el “horno photographicus”»? En NARANJO, Juan. (Ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Editorial Gustavo Gili.
- CALZONI, Raul; and ROSSI, Francesco. (2016). «Instead of an Introduction: Towards a Definition of the Denkbild», *Denkbilder. «Thought-Images» in 20th-Century German Prose. Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories* 2.2.

- CANNOCK, Alejandro León. (2019). «Entrevista a Mathieu Asselin: “Tanto en un fotolibro como en una exposición, cada gesto tiene que estar justificado”», LUR <https://e-lur.net/dialogos/mathieu-asselin/>
- CANUDO, Ricciotto. (1980 [1911]). «El manifiesto de las siete artes», en: ROMAGUERA, J.; & ALSINA, H. (1980). Fuentes y documentos del cine. Barcelona: Ediciones Gustavo Gil, S. A.
- CARPENTIER, Nico. (2017). «Discourse». En OUELLETTE, Laurie; and GRAY, Jonathan. (Eds.). *Keywords for Media Studies*. Vol. 5. NYU Press.
- CARRIÓN, Jorge. (2021). *Membrana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CARRIÓN, Jorge. (2022). *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CASTRO, Fernando. (2018). *Conferencia de Fernando Castro sobre Picasso y el Guernica*. Círculo de Bellas Artes, 16 de mayo de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=BbL3XVFi0Bg>
- CENTRO JOSÉ GUERRERO. (2021). *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, <https://centroguerrero.es/expos/todos-los-museos-son-novelas-de-ciencia-ficcion/>
- CERVANTES, Miguel de. (2001) [1614]. *Viaje del Parnaso*. SEVILLA ARROYO, Florencio. (Ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/viaje-del-parnaso--0/>
- CHARTIER, Roger. (2006). «¿Qué es un libro?». En *¿Qué es un texto?* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.
- CHARTIER, Roger. (1989). «General Introduction: Print Culture». In CHARTIER, Roger. (Ed.). *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*. Princeton University Press: 1-10.
- CHÉROUX, Clément. (2007). «Le déjà-vu du 11-Septembre». *Études photographiques* 20. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/998>
- CHIANG, Yee. (1973). *Chinese Calligraphy: An Introduction to its Aesthetic and Technique*. Harvard University Press.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio. (2005). *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*. Granada: Universidad de Granada.
- CHILDRESS, Diana. (2007). *Johannes Gutenberg and the Printing Press*. Twenty-First Century Books.
- CLARKE, Graham. (1992a). «Introduction». En CLARKE, Graham. (Ed.). *The Portrait in Photography*. USA: Reaktion Books. 1-5.

- CLARKE, Graham. (1992b). «Public Faces, Private Lives: August Sander and the Social Typology». En CLARKE, Graham. (Ed.). *The Portrait in Photography*. USA: Reaktion Books. 71-93.
- CLOSE, Anthony. (2007). *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CLÜVER, Claus. (2006). «Inter textus/Inter artes/Inter media». *Aletria: revista de estudios de literatura* 14.2: 10-41.
- COLLIER, Mark; y Manley, Bill. (2001). *Introducción a los jeroglíficos egipcios*. Madrid: Alianza Editorial.
- COLORADO NATES, Óscar. (2015). «El grano fotográfico. ¿Amigo o enemigo?». *Óscar en fotos*. https://oscarenfotos.com/2015/05/23/el_grano_fotografico/
- COMETA, Michele. (2016). «Forme e retoriche del fototesto letterario». En COMETA, Michele; COGLITORE, R. (Eds.). *Fototesti. Letteratura e cultura visual*. Macerata: Quodlibet.
- COOMBES, Justin. (2012). *Photography, memory and ekphrasis*. Royal College of Art. United Kingdom.
- CORDAIN, Loren; EATON, S Boyd; MILLER, Jennie Brand; LINDEBERG, Staffan; & JENSEN, Clark. (2002). «An evolutionary analysis of the aetiology and pathogenesis of juvenile-onset myopia». *Acta Ophthalmologica Scandinavica* 80.2: 125-135.
- CORNEA, Andrei. (2009). «Umberto Eco's Encyclopedia vs. Porphyry's Tree». *Laval théologique et philosophique* 65 (2): 301-320.
- CORTÁZAR, Julio. (1993). «Algunos aspectos del cuento». En PACHECO, Carlos; y BARRERA LINARES, Luis. (Eds.) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 383-396.
- COSMIDES, Leda; & TOOBY, John. (1995). «The Psychological Foundations of Culture». En TOOBY John; COSMIDES Leda; & BARKOW, Jerome. (Eds.). *The adapted mind. Evolutionary psychology and the Generation of Culture*. New York: Oxford University Press, 19-136.
- COSMIDES, Leda; & Tooby, John. (2000). «Evolutionary psychology and the emotions». *Handbook of emotions* 2.2: 91-115.
- COSTA, Joan. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

- COULOMB, Fanny; & FONTANEL, Jacques. (2012). «War and Capitalism». En GOULIAMOS, Kostas; & KASSIMERIS, Christos. (Eds.). *The Marketing of War in the Age of Neo-Militarism*. Routledge.
- CRANE, Mary Thomas; & RICHARDSON, Alan. (1999). «Literary studies and cognitive science: Toward a new interdisciplinary». *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*: 123-140.
- CROS, Edmond. (2006). «Spécificités théoriques - état de la question», *Sociocriticism* XXI(2). <https://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2503?lang=en>
- CUNNINGHAM, Valentine. (2007). «Why ekphrasis?». *Classical Philology* 102.1: 57-71.

D

- DA VINCI, Leonardo. (1924) [s. xv]. *Trattato della pittura*. Storia d'Italia Einaudi II.
- DAMÁSIO, António. (2018). *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*. Barcelona: Destino.
- DANIELEWSKI, Mark Z. (2000). *House of Leaves*. New York: Pantheon Books.
- DAVIDSON, Michael. (1983). «Ekphrasis and the postmodern painter poem». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42.1: 69-79.
- «Derrame de petróleo en Ventanilla: ¿cómo puedes ayudar?» (2022). *América Noticias*, 22 enero. <https://www.americatv.com.pe/noticias/util-e-interesante/como-puedo-ayudar-derrame-petroleo-ventanilla-n451238>
- DESOGUS, Paolo. (2012). «The encyclopedia in Umberto Eco's semiotics». *Semiotica* 2012(192), 501-521.
- DI BELLO, Patrizia; WILSON, Colette; & ZAMIR, Shamoan. (Eds.). (2012). *The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond*. Routledge.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel. (1996). «Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto». LÓPEZ POZA, Sagrario. (Eds). *Literatura emblemática hispánica: actas del I [sic, por II] Simposio Internacional*, 61-73.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Jorge. (2014). *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados*. Universidad de Granada.
- Dicciomed. Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*. <https://dicciomed.usal.es/palabra/epigenetica>
- DICKIE, George. (1969). «Defining Art». *American Philosophical Quarterly* 6(3): 253-256.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós. [*Images malgré tout*, Paris, Minuit].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo nacional centro de arte Reina Sofía.
- DITTRICH, Lars; ADAMA, Ruth; ÜNVERB, Emre; GÜNTÜRKÜNÜB, Onur. (2010). «Pigeons identify individual humans but show no sign of recognizing them in photographs». *Behavioural Processes* 83.1: 82-89.
- DOMÍNGUEZ, César; VILLANUEVA, Darío; y SAUSSY, Haun. (2016). *Lo que Borges le enseñó a Cervantes*. Barcelona: Taurus.
- DONALD, Merlin. (2013). «Mimesis Theory Re-Examined, Twenty Years after the Fact». *Evolution of mind, brain, and culture*. University of Pennsylvania Press, 169-192.
- DOWNING, D. B.; and BAZARGAN, S. (1991). *Image and Ideology in Modern/Post-modern Discourse*. Albany, State University of New York Press.
- DRAE. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española de la Lengua. 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es>.
- DRAGU, Magda. (2020). *Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage*. Routledge.
- DRUCKER, Johanna. (1996). «Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts». In JACKSON, K. David; VOS, Eric; & DRUCKER, Johanna (Eds.). *Experimental–Visual–Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam – Atlanta: Ga, Rodopi.
- DUCROT, O. (1990). *Polifonía y argumentación*. Universidad del Valle-Cali.
- DYER, Geoff. (2012). «Introduction». In BERGER, John. (1972b [1967]). *Understanding a Photograph*. Penguin Books.

E

- EBOCH, M. M. (2015). *History of Television*. Abdo.
- ECO, Umberto. (1979). *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press.
- ECO, Umberto. (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: Macmillan.
- ECO, Umberto. (1996) [1984]. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- ECO, Umberto. (2002) [1997]. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.

- ECO, Umberto. (2005) [1980]. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Debolsillo.
- ECO, Umberto. (2014) [2007]. *From the tree to the labyrinth: Historical studies on the sign and interpretation*. Harvard: Harvard University Press.
- ECO, Umberto. (2016) [1975]. *Trattato di semiotica generale*. Milano: La Nave di Teseo Editore spa.
- ELLESTRÖM, Lars. (2016). «Visual Iconicity in Poetry: Replacing the Notion of “Visual Poetry”». *Orbis Litterarum* 71(6), 437-472.
- EMME, M. J.; y KIROVA, A. (2005). «Fotonovela». *Canadian Art Teacher* 4(1): 24-27.
- Erik Kessels. *Album Beauty*. (2013) <https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/485/erik-kessels-album-beauty>
- ESCRIVÀ, J. Ramón. (2016). *Caso de estudio. Fotografía documental en Estados Unidos años 30*. Galería 3. IVAM, Centre Julio González. Dossier de prensa.
- ESCUADERO CHAUVEL, Lucrecia. (2017). «La Ideología en Tratatto di Semiotica Generale de Umberto Eco: una puesta en perspecti». *DeSignis* 26, 0059-76. *Estadística de tesis doctorales*. Año 2021. Ministerio de Universidades. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.universidades.gob.es/wp-content/uploads/2023/02/Metodologia_TESIS.pdf
- ESTEBAN LEAL, Paloma. «Guernica» <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>
- EVANS, David. (2012). «A Spectre is Leaving Europe (1990), Appropriation in a Post - Communist Photobook». En DI BELLO, Patrizia; WILSON, Colette; & ZAMIR, Shamoan (Eds.). *The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond*. Routledge.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (1986). «The Quest for Laws and its Implications for the Future of the Science of Literature». In *The Future of Literary Scholarship*. VAJDA, György M. & RIESZ, János. (Eds.). Francfort del Meno-Berna-Nueva-York: Verlag Peter Lang, 75-79.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (1990a). «Polysystem Theory», in *Polysystem Studies*, [= *Poetics Today* 11(1)]: 9-26. 1990. A revised version is included in Even-Zohar, Itamar 2004. *Papers in Culture Research*.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (1990b). «The ‘Literary System’», in *Polysystem Studies* [= *Poetics Today* 11(1) (1990)]: 27-44.

F

- FANÉS, Fèlix. (2012). «Un Collage antes del Collage». *El Blog del Museo Picasso*. 22-03-2012 <https://www.blogmuseupicassobcn.org/2012/03/un-collage-antes-del-collage/?lang=es>
- FARDY, Jonathan. (2018). *Laruelle and Non-photography*. Springer Thibault.
- FAZZIOLI, Edoardo. (1987). *Chinese Calligraphy. From Pictograph to Ideogram: The History of 214 essential Chinese/Japanese Characters*. New York – London, Abbeville Press Publishers.
- FERNÁNDEZ, H. (2011). *El Fotolibro latinoamericano*. México: RM.
- FERRECCIO, Guiliana; e MARFÈ, Luigi. (Eds.). (2018). *CoSMo. Borders of the Visible - I: Intersections between Literature and Photography* 13, <https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/issue/view/304>
- FERRUCCI, Patrick. (2019). «Pseudo-Events and Photo Opportunities». *The International Encyclopedia of Journalism Studies*. John Wiley & Sons, Inc.
- FINGER, Anke K.; GULDIN, Rainer; and BERNARDO, Gustavo. (2011). *Vilém Flusser: an Introduction* 34. University of Minnesota Press.
- FIORENTINO, Francesco; e VALENTINI, Valentina. (Eds.) (2015). *Brecht e la fotografia*. Roma: Bulzoni Editori.
- FISCHER, Steven Roger. (2001). *A History of Writing*. London: Reaktion Books.
- FLOR, F. R. de la. (1995). *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial.
- FLOR, F. R. de la. (2010). «La cultura de la imagen y el declive de la lecto-escritura». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXVI(743), 365-375.
- FLORIDI, Luciano. (2009). «Philosophical Conceptions of Information», in SOMMARUGA, Giovanni. (Ed). *Formal Theories of Information: From Shannon to Semantic Information Theory and General Concepts of Information*. Germany: Springer, 13-53.
- FLUSSER, Vilém. *ENTREVISTA FLUSSER Budapest*. <https://www.youtube.com/watch?v=SPwAHxzuznU>
- FLUSSER, Vilém. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água.
- FLUSSER, Vilém. (2002). *Writings*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.

- FOER, Jonathan Safran. (2005). *Extremely Loud & Incredibly Close*. New York: Penguin Random House.
- FOLSOM, Ed. (1994). «Whitman and the Visual Democracy of Photography». *Walt Whitman of Mickle Street: A Centennial Collection*: 80-93.
- FONTCUBERTA, Joan. (2019). «Imágenes que sobran, imágenes que faltan: Albert Kahn y la posfotografía». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 33: 29-38.
- FONTCUBERTA, Joan. (2017). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FOSTER, D. W. (1986). «Verdad y ficción en una fotonovela mexicana: la duplicidad genera el texto». *Confluencia* 2(1), 50-59.
- FRAGAPANE, Giacomo Daniele. (2015). «La Kriegsfibel di Bertolt Brecht, una teoria negativa». *Rivista di studi di fotografia*. *Journal of Studies in Photography* 1(1), 48-61.
- FRANK, Alejandro. (2018). «Matemáticas y Biología, una visión compleja». *Congreso «El futuro de la ciencia» para celebrar el 60 aniversario José Antonio de la Peña*, Instituto de Ciencias Nucleares y Centro de Ciencias de la Complejidad de la UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=YtmGPsfaJY&t=3103s>
- FRIEDRICH, Ernst. (1987) [1924]. *War against War!* Seattle: Real Comet Press.

G

- GALASSI, Peter. (1981). *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art.
- GALÍ, Neus. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: Acantilado.
- GARCÍA YEBRA, Valentín. (Ed). (2018). *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*. Madrid: Editorial Gredos.
- GARCIA, Erin C. (2010). *Photography as fiction*. Getty Publications.
- GARDNER, Alexander. (1863). *A Harvest of Death*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285644>
- GARRATT, Gerald Reginald Mansel. (1994). *The Early History of Radio: from Faraday to Marconi*. IET.
- GATICA, Alejandra De. (2014). «Conocimiento y transformación. Vinculaciones entre Pierre Bourdieu y el pragmatismo de Charles Peirce». *Papeles de Trabajo*, 8(13), 294-305.

- GEARY, David C. (2007). «Educating the evolved mind. Conceptual Foundations for an Evolutionary Educational Psychology». En CARLSON, Jerry; & Levin, Joel R. (Eds.). *Educating the evolved mind: Conceptual foundations for an evolutionary educational psychology*. IAP.1-99.
- GELB, Ignace J. (1963). *A Study of Writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- GENETTE, Gérard. (1989) [1972]. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GIBSON, James J. (1954). «A theory of pictorial perception». *Audiovisual communication review* 2(1), 3-23.
- GIBSON, James J. (1978). «The ecological approach to the visual perception of pictures». *Leonardo* 11(3), 227-235.
- GIDLEY, Mick. (2010). *Photography and the USA*. Reaktion Books.
- GIGERENZER, Gerd. (2008). «Why heuristics work». *Perspectives on psychological science* 3.1: 20-29.
- GILES, Steve. (2008). «Photography and Representation in Kracauer, Brecht and Benjamin». En GILLET, Robert; & WEISS-SUSSEX, Godela. (Eds.). «*Verwisch die Spuren!*»: Bertolt Brecht's Work and Legacy. A Reassessment. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V.
- GNISCI, Armando. (1999). *Introduzione alla letteratura comparata*. B. Mondadori.
- GOMBRICH, Ernst Hans. (1961). *Art and illusion*. New York: Pantheon Books.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine*, Madrid,
- GOULD, Stephen Jay. (2002). *The Structure of Evolutionary Theory*. Harvard University Press.
- GRAY, Jonathan. (2017). «Text». En OUELLETTE, Laurie; & Gray, Jonathan. (Eds.). *Keywords for media studies*. Vol. 5. NYU Press.
- GREENWOOD, Keith. (2019). «Photojournalism and Photojournalists». *The International Encyclopedia of Journalism Studies*.
- GREIMAS, A. J. (1971) [1966]. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- GRIFFIN, Michael. (1999). «The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism». En BRENNEN, Bonnie; and HARDT, Hanno. (Eds.) *Picturing the Past: Media, History, and Photography*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- GRIFFIN, Michael. (2010). «Media images of war». *Media, War & Conflict* 3(1), 7-41.

- GRIFFITHS, Philip Jones. (2003). *Agent Orange: «Collateral Damage» in Viet Nam*. London: Trolley Limited.
- GRIMM, Reinhold. (1969). «Marxistische Emblematis. Zu Bertolt Brechts Kriegsfiabel». En VON HEYDEBRAND, Renate; & GÜNTHER JUST, Klaus. (Eds.). *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart: Metzler.
- GROUPE μ. (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Éditions Le Seuil.
- GUILLÉN, Claudio. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Vol. 14. Barcelona: Editorial Crítica.
- GUIXÀ FRUTOS, Ricardo. (2012). «Iconografía de la otredad: El valor epistemológico de la fotografía en el retrato científico en el siglo XIX». *Sans Soleil* 4, 53-73.
- GUSTAFSSON, Jan. (2018). «Irrupción y ficcionalización de lo real: El uso de fotografías en Marías, Brizuela y Vásquez». *Diálogos Latinoamericanos* 19(27), 157-167.
- GYNNILD, Astrid. (2019). «Visual Journalism». *The International Encyclopedia of Journalism Studies*. John Wiley & Sons, Inc. DOI: 10.1002/9781118841570

H

- HAARMANN, Harald. (1991). *Historia universal de la escritura*. Madrid: Gredos.
- HALKOLA, Ulla. (2009). «A photograph as a therapeutic experience». *European Journal of Psychotherapy & Counselling*, 11:1, 21-33, DOI:10.1080/13642530902723116
- HALL, Stuart. (1996). «The problem of ideology. Marxism without guarantees». In MORLEY, David; & CHEN, Kuan-Hsing. (Eds.). *Critical dialogues in cultural studies*. London, New York: Routledge.
- HALL, Stuart. (2003) [1997]. «Introduction». «The work of representantion». En HALL, Stuart. (Ed.). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- HANKEL, M. E. (2017). *Reconsidering New Objectivity: Albert Renger-Patzsch and Die Welt ist schön*. Doctoral dissertation. University of Georgia.
- HARARI, Yuval Noah. (2014). *Sapiens: A Brief History of Humankind*. London: Penguin Random House.
- HARARI, Yuval Noah. (2016). *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*. London: Penguin Random House.

- HÄRLE, Clemens. (2004). «Archeologia del sapere». In Cometa, Michele. (2004). *Dizionario degli Studi Culturali*. Meltemi Editore srl.
- HAVELOCK, Eric Alfred. (1963). *Preface to Plato*. Harvard University Press.
- HAVELOCK, Eric Alfred. (1986). *The Muse learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. Yale University Press.
- HEARTFIELD, John. (1977). *Photomontages of the Nazi Period*. New York: Universe Books.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993). *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- HEINE, Heinrich. (1997) [1823]. «Almanson». *Historisch– Kritische Gesamtausgabe Der Werke*. Hg. Von Manfred Windfuhr. Bd. 5: *Almanson*. William Ratcliff. Der Rabbi Von Bacherach. Aus Den Memoiren Des Herren Von Schnabelewopski. Florentinische Nächte. Bearbeitet Von Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- HIGGINS, Dick; & HIGGINS, Hannah. (2001). «Intermedia». *Leonardo* 34(1), 49-54.
- HIRSCH, M. (2008). «The Generation of Postmemory». *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- HJELMSLEV, Louis. (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HOLLANDER, John. (1988). «The poetics of ekphrasis». *Word & Image* 4(1), 209-219.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. (2007). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. New York: Routledge.
- HOPGOOD, Roger. (2020). «Photography and the Nature/Culture divide. [La photographie entre nature et culture]». *Esse* 99, 24-31. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/photography-nature-culture-divide/docview/2402559424/se-2>
- HORACIO. (1777) [s. I a. C.]. *El Arte Poetica de Horacio ó Epistola a los Pisones*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- HUGHES, Alex; & NOBLE, Andrea. (Eds.). (2003). *Phototextualities: Intersections of photography and narrative*. UNM Press.
- HUIDOBRO, J. M.; y ORDÓÑEZ, J. L. (2014). *Comunicaciones por radio: tecnologías, redes y servicios de radiocomunicaciones: el espectro electromagnético*. Paracuellos de Jarama, Madrid: RA-MA Editorial.
- HUNTER, Jefferson. (1987). *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Text*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University.
- HUTCHEON, L. (1991). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

HUYSSSEN, Andreas. (2015). *Miniature Metropolis. Literature in an Age of Photography and Film*. Cambridge: Harvard University Press.

I

IMBRIGOTTA, K. (2010). «History and the Challenge of Photography in Bertolt Brecht's *Kriegsfiel*». *Radical History Review* 106.

ISSAJEVA, Jelena. (2017). «Sign-theoretic approach towards explanation of mental imagery». En MARTINELLI, Dario. (Ed.). *CROSS-INTER-MULTI-TRANS. Proceedings of the 13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*. International Semiotics Institute, Kaunas University of Technology.

J

JAKOBSON, Roman. (1979). *Six Lectures on Sound and Meaning*. Brighton: The Harvester Press.

JAKOBSON, Roman. (1987). «Linguistics and Poetics». En *Language in Literature*. POMORSKA, Krystyna; & RUDY, Stephen. (Eds.). Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

JAMESON, Fredric. (1998). *Brecht and Method*. London / New York: Verso.

JIMÉNEZ, V.; & ZEPEDA PATTERSON, J. (2006). *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*. Mexico: Editorial RM.

JOHNS, Adrian. (1998). *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*. Chicago: University of Chicago Press.

JOHNSON, C. D. (2012). *Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images*. Cornell University Press.

K

KAHNEMAN, Daniel. (2015) [2011]. *Thinking, Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

KALYVA, Eve. (2016). *Image and text in conceptual art: critical operations in context*. Springer.

KAMITAKE, Yoshiro. (2008). «The formal structure of industrial revolutions». *Hitotsubashi journal of social studies* 40(1), 17-58.

KESSELS, Erik. *24hrs in photos*. <https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos>

- KIBÉDI VARGA, Áron. (2000). «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen». En MONEGAL, Antonio. (Ed.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 109-135.
- KNIGHTLEY, Phillip. (2003). *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist and Mith-Maker from the Crimea to Iraq*. Londres: André Deutsch.
- KIRBY, Emma Jane. (2016). «The city getting rich from fake news». *BBC News* 5 December. <https://www.bbc.com/news/magazine-38168281>
- KIRST, Karoline. (1994). «Walter Benjamin's *Denkbild*: Emblematic Historiography of the Recent Past». *Monatshefte*: 514-524.
- KOPPEN, Erwin. (1990). «En torno a algunos vínculos entre la fotografía y la literatura». *Thomas Mann y Don Quijote: ensayos de literatura comparada*. Barcelona: Gedisa. 43-66.
- KRAUSS, Rosalind E. (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- KRAUSS, Rosalind. (2009). «The Guarantee of the Medium». *Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant Gardes*.
- KRIEGER, M. (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. JHU Press.
- KUHN, Tom. (2008). «Poetry and Photography: Mastering Reality in the *Kriegsfibel*». En GILLET, Robert; & WEISS-SUSSEX, Godela. (Eds.). «*Verwisch die Spuren!*»: *Bertolt Brecht's Work and Legacy*. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 66.

L

- LACCHIN, Giancarlo. (2016). «*Denkbild*: storia, arte e filosofia. George, Platone e la "poetica delle idee"», *Denkbilder. «Thought-Images» in 20th-Century German Prose. Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories* 2(2).
- LAGUNA MARTÍNEZ, Ana. (2020). «Relaciones de poder en Roberto Arlt: una revisión desde el libro de Job». *Chasqui* 49(1): 326-342.
- LAGUNA MARTÍNEZ, Ana. (2021). «The Photographic Metaphor: Heartfield, Brecht, Sebald». *Escritura e Imagen* 17, 69-87. <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/78934/4564456559088>

- LAGUNA MARTÍNEZ, Ana. (2023). «Seeing Others through Photobooks: Monsanto®, Photography and Evidence». *Arbor* 199(808): a702 <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2727/3952>
- LARUELLE, François. (2011). *The concept of non-photography*. MIT Press.
- LARUELLE, François. (2015). *Photo-fiction, a Non-standard Aesthetics*. University of Minnesota Press.
- LEHMANN, Kenna D. S.; GOLDMAN, Brian W.; DWORKIN, Ian; BRYSON, David M.; WAGNER, Aaron P. (2014). «From Cues to Signals: Evolution of Interspecific Communication via Aposematism and Mimicry in a Predator-Prey System». *PLoS ONE* 9(3), e91783.
- LEVITT, Sol. (1999). «Paragraphs on conceptual art». En ALBERRO, Alexander; & STIMSON, Blake. (Eds.). *Conceptual art: a critical anthology*. MIT press.
- Lewis Bush Biography*. <http://www.lewisbush.com/biography/>
- LITTLER, Jo. (2017). «Ideology». En OUELLETTE, Laurie; & GRAY, Jonathan (Eds.). *Keywords for media studies*. Vol. 5. NYU Press.
- LLANERAS, Kiko. (2017). «Por qué no tener miedo al terrorismo». *El País*. 24 de agosto. https://elpais.com/politica/2017/08/24/ratio/1503575717_082628.html
- LONG, Jonathan J. (2007). *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LONG, J.J. (2008). «Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer». *Poetics Today* 29(1), 197-224.
- LONG, Jonathan J. (2017). «Faces. Antlitz and Gesicht in the Weimar Republic Photo-book». *Monatshefte* 109(2), 201-214.
- LÓPEZ EIRE, Antonio. (2006). «En torno a la "retoricidad" del lenguaje». *Revista Humanitas* 58, 23-43.
- LOTMAN, Yuri M. (1996) [1981]. «La semiótica de la cultura y el concepto de texto». *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Universitat de València.
- LOTMAN, Yuri M. (1996) [1984]. «Acerca de la semiosfera». *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Universitat de València.
- LOTMAN, Yuri M. (1996) [1992]. «El texto y el poliglotismo de la cultura», en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Universitat de València, 1996, págs. 11-26
- LOUVEL, Liliane. (2016). *Poetics of the Iconotext*. Routledge.

- LOWER, Wendy. (2021). *The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed*. Houghton Mifflin.
- LÖWY, Michael. (1990). «La escuela de Frankfurt y la modernidad: Benjamin y Habermas». *Revista colombiana de Sociología* 1(1), 23-32.
- LUELMO JAREÑO, José María. (2007). «La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica». *Escritura e imagen* 3: 163-176.
- LUKÁCS, Georg. (1966) [1938]. «Se trata del realismo». *Problemas del realismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

M

- MACDONALD, Sharon. (2010). «Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display». In MACDONALD, Sharon. (Ed.). *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. Routledge.
- MACHADO, Irene; & ROMANINI, Vinícius. (2012). «Semiotics of Communication: From Semiosis of Nature to Culture». *Biosemiotics* 5:47-60.
- MAGILOW, Daniel H. (2012). *The Photography of Crisis: The Photo Essays of Weimar Germany*. Penn State Press.
- MAGNUM PHOTOS. (2021). «The Book of Veles: How Jonas Bendiksen Hoodwinked the Photography Industry» <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/>
- MANDELBROT, Benoît. (1996) [1975]. *Los objetos fractales*. Barcelona: Tusquets Editores.
- MARFÈ, Luigi. (Ed.). (2019). *CoSMo. Borders of the Visible - II: Intersections between Literature and Photography* 14, <https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/issue/view/327>
- MARFÈ, Luigi. (2021). «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotolitteratura*. Firenze: Leo S. Olschki.
- MARGALIT, Avishai. (2003). *The Ethics of Memory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- MARGARIT, Joan. (2017). *Un hivern fascinant*. Barcelona: Proa.
- MARKER, Chris. (1992). *La Jetée: ciné-roman*. Brooklyn, NY: Zone Books.
- MARKER, Chris. (1998). *Immemory*. (CD-ROM). Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou. https://www.youtube.com/watch?v=W_QfK8pfbHo&t=16s

- MARKER, Chris. (Dir.). (2007) [1962]. «La Jetée». En *Obras incompletas: La Jetée; Recuerdos del porvenir; Las variaciones Marker*. Intermedio, D. L., DVD.
- MARKIEWICZ, Henryk. (1987). «Ut pictura poesis... A history of the Topos and the Problem». *New Literary History* 18(3), 535-558.
- MARTÍN-FERNÁNDEZ, Jesús. (2023). «Neurocirugía de las emociones: Más allá de Broca y Wernicke». Jornada Innovación en Neurorehabilitación. Centro de Referencia Estatal en Atención al Daño Cerebral. <https://www.youtube.com/watch?v=wUPjCluyWAM>
- MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar; y MUÑOZ-MUÑOZ, Ana M. (2015). «Iconografía, estereotipos y manipulación fotográfica de la belleza femenina». *Estudios sobre el mensaje periodístico* 21(1): 369-384.
- MARTINI, Michele. (2017). «War against war!: Pictures as means of social struggle in post-first world war Europe». *Visual Studies* 32(4).
- MCBRIDE, Patrizia. (2012). «Narrative Resemblance: The Production of Truth in the Modernist Photobook of Weimar Germany». *New German Critique* 39(1), 169-197.
- MCCREDIE, Athol. (2018). «Pictures on a Page: Towards a History of the Photobook in New Zealand». *Back Story Journal of New Zealand Art, Media & Design History* 5, 5-21.
- MCCULLOH, M. R. (2003). *Understanding W. G. Sebald*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- MCHALE, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. London, New York: Routledge.
- MCLUHAN, Marshall. (1963). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto.
- MCLUHAN, Marshall. (1964). *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: A Mentor Book. New American Library.
- MCNABB, Darin. (2018). *Hombre, signo y cosmos: La filosofía de Charles S. Peirce*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MÉAUX, Danièle. (2022). *Photographie contemporaine & anthropocène*. Landebaëron: Filigranes Éditions.
- MEDNICK, Sarnoff. (1962). «The associative basis of the creative process». *Psychological review* 69(3), 220-232.
- METZ, Christian. (1985). «Photography and fetish». *October* 34: 81-90.
- MICHALSKI, Sergiusz. (2003). *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919-1933*. Taschen.

- MIKULINSKY, Romi. (2009). *Photography and Trauma in Photo-Fiction: Literary Montage in the Writings of Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon and WG Sebald*. University of Toronto.
- MILLER, Laura. (2005). «Terror Comes to Tiny Town». *New York*. <https://nymag.com/nymetro/arts/books/reviews/11574/>
- MIRA PASTOR, E. (2012). «Las relaciones entre fotografía y literatura», en AULLÓN DE HARO, Pedro. (Ed.). *Metodologías comparatistas y literatura comparada*. Madrid: Dykinson, 411-425.
- MIRZOEFF, Nicholas. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- MITCHELL, William John Thomas. (1984). «What is an Image?». *New literary history* 15.3: 503-537.
- MITCHELL, William John Thomas. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL, William John Thomas. (2005a). «There are no visual media». *Journal of visual culture* 4.2: 257-266.
- MITCHELL, William John Thomas. (2005b). *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL, William John Thomas. (2013) [1986]. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL, William John Thomas. (2015). *Image science*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOLINA MATEOS, J. M. (2000). *Seguridad de la información criptología*. Santa Fe, Argentina: El Cid Editor.
- MONEGAL, Antonio. (2000). «Diálogo y comparación entre las artes». En MONEGAL, Antonio. (Ed.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 9-21.
- MORALEJO, José Luis. (Trad.) (2015). *Horacio. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Gredos.
- MORRIS, Charles, (1971) [1946]. *Signs, Language, and Behavior*. In MORRIS, Charles. *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton.
- MORRIS, Wright. (1972) [1946]. *The Inhabitants*. New York: Da Capo Press.
- MORRIS, Wright. (1999) [1948]. *The Home Place*. HOLLANDER, John (Introd.). University of Nebraska Press.

N

- Nassim Nicholas Taleb. Official Bio.* <https://www.fooledbyrandomness.com/nntbio.htm>
- NEWCOTT, Bill. (2020). «Was this iconic World War II photo staged? Here's the heroic true story». *National Geographic*. February 21, 2020. <https://www.nationalgeographic.com/history/article/iconic-world-war-ii-photo-staged-heroic-true-story>
- NICOL, B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NIXON, Rob. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.
- NOVAES CIRJANIC, Julia. (2017). *Aproximación deontológica al fotoperiodismo: Creación de estereotipos en la visión occidental del «tercer mundo»*. Universitat Autònoma de Barcelona.

O

- ONG, Walter J. (2013) [1982]. *Orality and Literacy*. 30th Anniversary Edition with additional chapters by John Hartley. Routledge: USA / Canada.
- OSBORNE, D. (2013). *Traces of Trauma in W.G. Sebald and Christoph Ransmayr*. London: Legenda.
- OTGAAR, H.; BÜCKEN, C.; BOGAARD, G.; WADE, K. A.; HOPWOOD, A. R.; SCOBORIA, A.; & HOWE, M. L. (2019). «Nonbelieved Memories in The False Memory Archive». *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, 8(4), 429-438.
- OXENHAM, Simon. (2019). «'I was a Macedonian fake news writer'». BBC. 29th May 2019. <https://www.bbc.com/future/article/20190528-i-was-a-macedonian-fake-news-writer>
- OXFORDLANGUAGES. (2016). «Word of the Year 2016». Oxford University Press <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>

P

- PAOLUCCI, Claudio. (2021). *Cognitive Semiotics. Minds, Meaning and Cognition*. Dordrecht: Springer, Integrating Signs.
- PAPPAS, Alexandra. (2012). «The Treachery of Verbal Images: Viewing the Greek *technopaegnia*» in KWAPISZ, Jan; PETRAIN, David; and SZYMANSKI, Mikolaj.

- (Eds.) *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry* 305. Walter de Gruyter.
- PARR, Martin; & LUNDGREN, Wassink. (2015). *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present*. New York: Aperture.
- PARR, Martin; & BADGER, Gerry. (2004). *The Photobook: A History Volume I*, London: Phaidon Press.
- PARR, Martin; & BADGER, Gerry. (2009). *The Photobook: A History Volume II*. London: Phaidon Press.
- PARR, Martin; & BADGER, Gerry. (2014). *The Photobook: A History Volume III*. London: Phaidon Press.
- PEIRCE, Charles Sander. (1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. WEISS, Paul; & BURKS, Arthur W. (Eds.). Vol. 8. Belknap Press of Harvard University Press.
- PEIRCE, Charles Sander. (1992). *The essential Peirce, Volume 1: Selected philosophical writings (1867–1893)*. HOUSER, Nathan; & KLOESEL, Christian J.W. (Eds.). Indiana University Press.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1998). *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol. 2. Indiana University Press.
- PENSKY, Max. (2004). «Method and time: Benjamin's dialectical images». En FERRIS, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press. 177-198.
- PÉREZ IGLESIAS, Javier. (2015). «Hacer de las tripas tripis: una selección del fotolibro español entre 2000 y 2015», 1-14.
- PÉREZ, Ramón Manuel. (2011). «Los filos de la verosimilitud: Cervantes y la ficción moral del siglo XVII». *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- PERKOWSKA, Magdalena. (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana.
- Planet Book. La mostra*. (2021). <https://www.ortobotanicopd.it/it/planet-book-la-mostra>
- PLISSART, Marie-Françoise. (1993). *Aujourd'hui: Suite photographique*. [Países Bajos]: Arboris.
- PLUTARCO, «Πότερον Αθηναίοι κατά πόλεμον ή κατά σοφίαν ενδοξότεροι (Πλούταρχος)», Ηθικά, en Wikisource

<https://el.wik->

[source.org/wiki/%CE%A0%CF%8C%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BF%CE%BD_%CE%91%CE%B8%CE%B7%CE%BD%CE%B1%CE%AF%CE%BF%CE%B9_%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC_%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CE%BD_%CE%AE_%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC_%CF%83%CE%BF%CF%86%CE%AF%CE%B1%CE%BD_%CE%B5%CE%BD%CE%B4%CE%BF%CE%BE%CF%8C%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BF%CE%B9_\(%CE%A0%CE%BB%CE%BF%CF%8D%CF%84%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%BF%CF%82\)](https://el.wikisource.org/wiki/%CE%A0%CF%8C%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BF%CE%BD_%CE%91%CE%B8%CE%B7%CE%BD%CE%B1%CE%AF%CE%BF%CE%B9_%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC_%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CE%BD_%CE%AE_%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC_%CF%83%CE%BF%CF%86%CE%AF%CE%B1%CE%BD_%CE%B5%CE%BD%CE%B4%CE%BF%CE%BE%CF%8C%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BF%CE%B9_(%CE%A0%CE%BB%CE%BF%CF%8D%CF%84%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%BF%CF%82))

POE, Edgar Allan. (1840). «The Daguerreotype [parts I & II],» *Alexander's Weekly Messenger*, 4, no. 3, January 15, p. 2, col. 1 and vol. 4, no. 19, May 6, 1840, p. 2, col. 2
<https://www.eapoe.org/works/misc/dgtypea.htm>

POKORNY, Jennifer J.; and DE WAAL, Frans BM. (2009). «Monkeys recognize the faces of group mates in photographs». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 106(51), 21539-21543.

POLIDORO, Piero. (2015). «Umberto Eco and the problem of iconism». *Semiotica* 2015(206), 129-160.

POZUELO YVANCOS, José María. (1989). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

POZUELO YVANCOS, José María. (2022). «Autofiguras: de la ficción al pacto de no ficción». *UNED. Revista Signa* 31, 673-696. DOI: <https://10.5944/signa.vol31.2022.29418>

POZZI, Giovanni. (1981). *La parola dipinta*. Milano: Adelphi.

PATT, Lise; and DILLBOHNER, Christel. (Eds). (2007). *Searching for Sebald: Photography after WG Sebald*. Institute Cultural Inquiry.

PRATT, Mary Louise. (2007). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.

PREMAT, Julio. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PRIETO AGUAZA, Alberto. (2009). *Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. Universitat Pompeu Fabra.

«Prisionero 151/716». *En Portada*. RTVE a la carta. 05/11/2018.
<https://www.rtve.es/play/videos/en-portada/portada-prisionero-151-716/4826838/>

- PRODGER, P. (2009). *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*. New York: Oxford University Press.
- PRONI, Giampaolo. (2015). «Umberto Eco and Charles Peirce: A slow and respectful convergence». *Semiotica* 2015(206), 13-35.
- PROPP, Vladimir. (1987) [1928]. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. (2015). «Caligramas arquitectónicos e imágenes poéticas de la Alhambra». En MALPICA CUELLO, Antonio; y SARR MARROCO, Bilal. (Eds.) *Epigrafía árabe y arqueología medieval*. Granada: Alhulia, S.L.
- PULVIRENTI, Grazia. (2004). «Mediologia». In Cometa, Michele. (2004). *Dizionario degli Studi Culturali*. Meltemi Editore srl.

Q

- QUILIS, Antonio. (2006) [1993]. *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos.

R

- RABB, Jane Marjorie. (Ed.) (1995). *Literature and photography interactions, 1840-1990: a critical anthology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005). «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités* 6, 43-64.
- RAUSCHENBERG, Nicholas Dieter Berdaguer. (2017). «Lukács, Brecht y Bloch. Notas sobre el debate “Realismo/Expresionismo”». *Anacronismo e irrupción* 7(13), 146-172.
- REISS, Julie H. (2001). *From margin to center: the spaces of installation art*. Mit Press.
- «Repensar Guernica» <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/peticion-de-art-workers-coalition-de-retirar-guernica-de-las-salas-del-museo>
- RESNAIS, Alain; MARKER, Chris; y CLOQUET, Ghislain. (1953). *Les statues meurent aussi*. <https://www.youtube.com/watch?v=Zzxx5SYU31c>
- RIZZARELLI, Maria. (2016). «“Che le parole salvino l’immagine”. Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia». En COMETA, Michele; COGLITORE, R. (Eds.). *Fototesti. Letteratura e cultura visual*. Macerata: Quodlibet.
- ROBIN, Marie-Monique. (2016). *El mundo según Monsanto: de la dioxina a los OGM: una multinacional que les desea lo mejor*. Barcelona: Península.

- ROJAS, Alberto. (2016). «Steve McCurry, el escándalo de una leyenda de la fotografía». *El Mundo*. 1-06-2016 <https://www.elmundo.es/grafico/cultura/2016/06/01/574df213e5fdeae10b8b4600.html>
- ROMA, Valentín; y ZUAZNABAR, Guillermo. (2019). *August Sander. Fotografías de «Gente del siglo XX»*. La Virreina Centro de la Imatge.
- ROMA, Valentín. (2020). *Visita guiada a la exposición «August Sander. Fotografías de gente del siglo XX»*. https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/august-sander-fotografias-gente-siglo-xx/#_ftn1
- ROSENBLUM, Naomi. (1977). *A World History of Photography*. Abbeville Press Publ.
- RUCHEL-STOCKMANS, Katarzyna. (2008). «Representing the Past in Photomontage: John Heartfield as a Visual Historian». *Modernist Cultures* 3(2), 154-172.
- RUDIN, Michael. (2011). «From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It». *The journal of electronic publishing* 14(2).
- RYAN, Marie -Laure. (2006). *Avatars of Story, Electronic Mediations*. Minneapolis / London, University of Minnesota Press.
- RYAN, Marie-Laure. (2010). «Fiction, cognition, and non-verbal media». En GRISHAKOVA, M.; & RYAN, M. (Eds.). *Intermediality and storytelling*. De Gruyter, Inc., 8-26.

S

- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel; y OLIVERA ZALDUA, María. (2012). «La fotografía en las fotonovelas españolas». *Documentación de las Ciencias de la Información* 35, 31-51. http://dx.doi.org/10.5209/rev_DCIN.2012.v35.40445.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo; y BAETENS, Jan. (2017). «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies». *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 27, 6-27.
- SANDER, August. (1976) [1929]. *Antlitz der Zeit*. Schirmer/Mosel München.
- SANDER, August. (2019) [1931]. «La fotografía como lenguaje universal». *Minerva*, 36.21. Círculo de Bellas Artes. 53-56.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SAUR, Michael. «The Ninety-Nine Percent». <https://www.mathieuasselin.com/the-ninety-nine>

- SAUSSURE, Ferdinand De. (1971) [1916]. *Cours de linguistique Générale*. Paris: Payot.
- SAXL, Fritz. (1970). «The History of Warburg's Library». En GOMBRICH, Ernst Hans. *Aby Warburg. An Intellectual Biography with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*. The Netherlands: The Warburg Institute / University of London.
- SCHACTER, Daniel L. (1996). *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*. Basic Books.
- SCHAEFFER, Jean Marie. (2006) [1989]. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SCHLEGEL, Amy. (1995). «My Lai: “We Lie, They Die.” Or, a Small History of an “Atrocious” Photograph». *Third Text* 9, no. 31, 47-66. DOI: 10.1080/09528829508576544.
- SCHNEIDER, Thomas F. (2011). «Narrating the war in pictures: German photo books on World War I and the construction of pictorial war narrations». *Journal of War & Culture Studies* 4(1), 31-49.
- SCISM, Leslie. (2014). «Bernanke, Paulson and Geithner Face Grilling Over AIG Bailout». *The Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/articles/trio-of-officials-key-to-aig-bailout-face-grilling-1412549345>
- SCOTT, C. (2011). «Sebald's Photographic Annotations». In CATLING, J.; & HIBBITT, R. (Ed.). *Saturn's Moons: W.G. Sebald. A Handbook*. London: Legenda.
- SEBALD, W. G. (2004) [1988]. *Del natural*. Barcelona: Anagrama.
- SEBALD, W.G. (2008). «Prólogo» a KLUGE, Alexander. (1977). *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- SEBALD, W.G. (1993) [1992]. *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- SEBALD, W.G. (2005) [2001]. *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- SEBALD, W.G. (2006a) [2001]. *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer.
- SEBALD, W.G. (2006b) [1992]. *Los emigrados*. Barcelona: Anagrama.
- SEBALD, W.G. (2015) [1995]. *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt am Main: Eichborn AG.
- SEELOW, Soren. (2012). «Monsanto, un demi-siècle de scandales sanitaires». *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/planete/article/2012/02/16/monsanto-un-demi-siecle-de-scandales-sanitaires_1643081_3244.html
- SEKULA, Allan. (1984). *Photography against the Grain. Essay and Photo Works 1973-1983*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- SEMPERE, Pedro. (1976). *Semiología del infortunio. Lenguaje e ideología de la fotonovela*. Madrid: Punto Crítico.
- SERRANO, Andres. (1987). “Immersion”. <http://andresserrano.org/wall>

- SERRANO, Andres. «*Biography*». *Andres Serrano*. <http://andresserrano.org/biography>
- SHANNON, Claude Elwood. (1948). «A mathematical theory of communication». *The Bell system technical journal* 27(3), 379-423.
- SHEEHAN, M.; & NACHMAN, M. (2014). «Morphological and population genomic evidence that human faces have evolved to signal individual identity». *Nat Commun* 5, 4800.
- SHERRY, David F.; & SCHACTER, Daniel L. (1987). «The evolution of multiple memory systems». *Psychological review* 94(4), 439.
- SMITH, W. Eugene; & AILEEN, Smith. (1972). «Death flow from a pipe». *Life* 2.
- SNYDER, J.; & ALLEN, N. W. (1975). «Photography, vision, and representation». *Critical inquiry*, 2(1), 143-169.
- SONESSON, Göran. (1989). *Semiotics of Photography – On tracing the index*. Report 4 from the Project «Pictorial meanings in the society of information». Lund University.
- SONESSON, Göran. (1999). «Post-photography and beyond». *From Mechanical Reproduction to Digital Production, Visio* 4(1), 11-36.
- SONESSON, Göran. (2005). «From remembering to memory by way of culture. A study in cognitive semiotics». *Southern Journal of Semiotics* 5(1), 25-52.
- SONESSON, Göran. (2010). «Iconicity strikes back: The third generation—or why Eco still is wrong». *La sémiotique visuelle: nouveaux paradigmes*, 247-270.
- SONESSON, Göran. (2019). «On mimicry, signs and other meaning-making acts. Further studies in iconicity». *Biosemiotics* 12(1), 99-114.
- SONESSON, Göran. (2021). «Nothing Human is Foreign to Me — Except Some of It. From Semiotics Tradition To Cognitive Semiotics by way of Phenomenology». Conferencia en II International meeting of young early-career IASS-AIS. 25 de septiembre, 2, 9, 16 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ldSQR6NbNLw>
- SONTAG, Susan. (1977). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SONTAG, Susan. (2001) [1966]. «Against Interpretation», in *Against Interpretation: And Other Essays*. Macmillan, 95-104.
- SONTAG, Susan. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- SPAMPINATO, Salvatore Graziano. (2019). «“L’arte dell’osservazione”. *La Kriegsfibel* di Brecht e le sue traduzioni italiane: prospettiva, intermedialità, didattica», en «CoSMo» 14: 161-180.

- SPIER, Fred. (1996). *The Structure of Big History from the Big Bang Until Today*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- SPIER, Fred. (2011). *Big History and the Future of Humanity*. United Kingdom: John Wiley & Sons.
- SPIER, Fred. (2022). «Thresholds of Increasing Complexity in Big History: A Critical Review». *Journal of Big History* 5(1), 48-58.
- SPITZER, Leo. (1955). «The “Ode on a Grecian Urn,” or Content vs. Metagrammar». *Comparative Literature*, Vol. 7(3), 203-225.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (1988). «Can the Subaltern Speak?». In NELSON, Cary; and GROSSBERG Lawrence. (Eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 271-313.
- STANFORD, Craig; ALLEN, John S.; & ANTÓN, Susan C. (2011). *Biological anthropology: the natural history of humankind*. Pearson Education.
- STEINER, Erich. (2015). *Matemáticas para las ciencias aplicadas*. Barcelona: Reverté.
- STEINER, Wendy. (1988). *Pictures of romance: form against context in painting and literature*. University of Chicago Press.
- STEINER, Wendy. (2000). «La analogía entre la pintura y la literatura». En MONEGAL, Antonio. (Ed.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 25-49.
- STERZER, Philipp; KLEINSCHMIDT, Andreas; and Rees, Geraint. (2009). «The neural bases of multistable perception», *Trends in cognitive sciences* 13(7), 310-318.
- STOKOE, Brian. (2018). «The Landscape Photobook in Germany: From Neue Sachlichkeit to Nazi Sachlichkeit». *History of Photography* 42(1), 78-97.
- STRAND, Paul; & SHEELER, Charles. (1921). *Manhatta*. https://youtu.be/qduvk4zu_hs
- STRINGER Chris. (2016). «The origin and evolution of *Homo sapiens*». *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 371(1698): 20150237.
- STURKEN, Marita; & CARTWRIGHT, Lisa. (2018). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.
- SWAMI, Viren. (2016). *Psicología evolucionista*. México: Fondo de cultura económica.
- SWIDLER, Ann. (1986). «Culture in action: Symbols and strategies.» *American sociological review*, 273-286.
- Symbiome – Economy of Symbiosis* <https://projectsymbiome.wordpress.com/>
- SZNYCER, Daniel. (2019). *La teoría evolucionista para comprender la mente humana*. 23 julio. <https://newmedia.ufm.edu/video/la-teoria-evolucionista-para-comprender-la-mente-humana/>

T

- TAGG, John. (1993) [1988]. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Vol. 80. University of Minnesota Press.
- TALBOT, William Fox. (1884). *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- TALEB, Nassim Nicholas. (2010) [2007]. *The Black Swan*. Expanded 2nd edition. New York: Random House.
- TALEB, Nassim Nicholas. (2012). *Antifragile: Things that Gain from Disorder*. New York: Random House.
- TALENS, Jenaro. (2011). «De la escritura como iconotexto». *Las voces inestables: sobre la poesía de José-Miguel Ullán*. Pensamiento.
- TAN, Hanwei. (2009). *Chinese Visual Poetry*. Indiana University.
- TATE. *Art Terms* <https://www.tate.org.uk/art/art-terms>
- The Hidden Life of an Amazon User*. A project by Joana Moll, 2019. *antiAtlas of borders* <https://www.antiatlas.net/hidden-life-of-an-amazon-user/>
- The Open Book. A History of the Photographic Book From 1878 to the Present*. International Center of Photography, New York 2005. <https://www.icp.org/exhibitions/the-open-book-a-history-of-the-photographic-book-from-1878-to-the-present>
- THE PHOTOGRAPHERS GALLERY. (2018). «Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2018». <https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/deutsche-boerse-photography-foundation-prize-2018>
- THIBAUT, Mattia. (2017). «Encyclopedia and Semiosphere». In MARTINELLI, Dario. (Ed.). *CROSS-INTER-MULTI-TRANS. Proceedings of the 13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*. Lithuania: International Semiotics Institute, Kaunas University of Technology.
- TIETJEN, Friedrich; & GOURIEVA, Maria. (2019). «After Post-Photography. An Introduction». *Международный журнал исследований культуры* 4(37).
- TODO NOTICIAS. «“Vi una foto y reconocí a mi hermano colgado de las ventanas»: el dolor de la familia de una víctima». <https://www.youtube.com/watch?v=5RKDwvVmhJA>
- TONONI, Fabio. (2022). «Aby Warburg, Edgar Wind, and the Concept of Kulturwissenschaft: Reflections on Imagery, Symbols, and Expression». *The Edgar Wind Journal* 2, 38-74.

TORGOVNICK, Marianna. (1985). *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel*. Princeton University Press.

TURING, Alan Mathison. (1936). «On computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem». *J. of Math.* 58, 345-363.

TURING A.M. (2009) [1950]. «Computing Machinery and Intelligence». In EPSTEIN, R.; ROBERTS, G.; & BEBER, G. (Eds). *Parsing the Turing Test*. Springer, Dordrecht.

U

ULLMANN, Stephen. (1964). *Semantics: an introduction to the science of meaning*. Oxford: B. Blackwell.

V

VAN BERGEN, Leo; DE MARE, Heidi; & MEIJMAN, Frans J. (2000). «From Goya to Afghanistan – an essay on the ratio and ethics of medical war pictures». *Medicine, conflict and survival* 26(2), 124-44.

VAN DER KOLK, Bessel. (2000). «Posttraumatic stress disorder and the nature of trauma». *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 2(1), 7-22, DOI: 10.31887/DCNS.2000.2.1/bvdkolk

VAN DIJK, Teun A. (2003). *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel.

VAN WAEREBEKE, Denis. (2013). *La curiosa guerra de Alan Turing o cómo las matemáticas derrotaron a Hitler*. <https://www.youtube.com/watch?v=uSkDDVvf6t8>

VANDERWEES, Chris. (2015). «Photographs of Falling Bodies and the Ethics of Vulnerability in Jonathan Safran Foer's Extremely Loud and Incredibly Close». *Canadian Review of American Studies*, 45(2): 174-194.

VARO ZAFRA, Juan. (2010). «El aforismo, género y concepto». *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures* 45(2), 296-315.

VELASCO LÓPEZ, María del Hénar; y LÓPEZ EIRE, Antonio. (2012). *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*. Madrid: Arco/Libros.

VENTILLA, Melanie. (2008). «The Aesthetics of Politics in the Hungarian Photobook From Our Lives». *History of Photography* 32(3), 235-247.

- VIOLI, Patrizia. (2015). «Global and local: Encyclopedic meaning revisited». *Semiotica* 2015(206), 89-108.
- VOLPI, Jorge. (2014). *Memorial del engaño*. Madrid: Alfaguara.
- VOS, Eric. (1996). «Critical Perspectives on Experimental, Visual, and Concrete Poetry: An Introduction to this Volume (with an Appendix on Carlfriedrich Claus)». In JACKSON, K. David; VOS, Eric; & Drucker, Johanna. (Eds.). *Experimental–Visual–Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam – Atlanta, Ga, Rodopi, 23-39.

W

- WAGNER, Peter. (1996). *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin & Nueva York: Walter de Gruyter.
- WARBURG CATALOGUE AND CLASSIFICATION SYSTEM TUTORIAL.
<https://www.youtube.com/watch?v=sJMN8pHGCGE>
- WARBURG, Aby. (2005) [1932]. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.
- WARBURG, Aby. (2010). *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal.
- WEBB, Eugene. (1995). «Mimesis, evolution, and differentiation of consciousness». *Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Antopologie* 4(2), 151-165.
- WEBB, R. (2009). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Ashgate. England – USA.
- WEISSTEIN, Eric W. «Wheat and Chessboard Problem». From MathWorld—A Wolfram Web Resource. <https://mathworld.wolfram.com/WheatandChessboardProblem.html>
- WILLIAMS, Raymond. (1985) [1976]. *Key words. A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- WILSHER, Ann. (1978). «Photography in literature: The first seventy years». *History of Photography* 2(3), 223-234.
- WIND, Edgar. (1983). «Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics». *The eloquence of symbols: studies in humanist art*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
- WINGO, Hal. (1969). «The Massacre at Mylai». *Life*. Dec 5, 1969
- WOLF, L.L.; & EBRARY, I. (2014). «Chapter 5. Witness and Testimony in Literary Memory». In *W. G. Sebald's hybrid poetics*. Berlin, Boston: De Gruyter, 182-215.

- WOLF, Werner. (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Vol. 35. Rodopi.
- WOLMAN, Benjamin B. (2012). *Contemporary theories and systems in psychology*. Springer Science & Business Media.
- WOOD, Christopher S. (2009). «E.H. Gombrich's 'Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation', 1960». *The Burlington Magazine* 151(1281), 836-839.
- WOODWARD, Kathleen. (1990-91). «Freud and Barthes: Theorizing Mourning, Sustaining Grief». *Discourse*, Fall-Winter. 13(1), *A Special Issue on the Emotions*.
- WOOTERS, David; & MULLIGAN, Therese. (2005). *A history of photography—from 1839 to the present*. Taschen.
- WORLDMETERS. «World population by year». <https://www.worldometers.info/es/poblacion-mundial/poblacion-mundial-por-ano/> (25/07/2022)

Y

- YARDENI, Ada. (2002). *The Book of Hebrew Script: History, Palaeography, Script Styles, Calligraphy & Design*. Jerusalem: The British Library and Oak Knoll Press.
- YOON, Bong Seo. (2005). «Técnicas fotográficas en la escritura de Pedro Páramo». *Revista Iberoamericana* 16.

Z

- ZÁRATE, Armando. (1978). «Los textos visuales de la época alejandrina (estudio y versión)». *Dispositio* 3(9), 353-366.
- ZLATEV, Jordan. (2014). «Human uniqueness, bodily mimesis and the evolution of language». *Humana. Mente Journal of Philosophical Studies* 7(27), 197-219.
- ZUNSHINE, Lisa. (Ed.). (2015). *The Oxford handbook of cognitive literary studies*. USA: Oxford University Press.

ANEXO. LISTADO DE OBRAS ESTUDIADAS

Obra	Autor	Nacionalidad del autor	Disciplina del autor	Año y país de publicación
<i>Krieg dem Kriege</i>	Ernst Friedrich (1894-1967)	Imperio Alemán. Actual Polonia.	Pacifista	1924, Alemania del Oeste
<i>Antlitz der Zeit</i>	August Sander (1876-1964)	Imperio Alemán. República Federal de Alemania	Fotógrafo	1929, República Federal de Alemania
Fotomontajes	John Heartfield (1891-1968)	República Federal Alemana	Artista dadaísta	1931-1932
<i>Kriegsfibel</i>	Bertolt Brecht (1898-1956)	Baviera.	Dramaturgo, poeta	1955, República Democrática Alemana
<i>Let Us Now Praise Famous Men</i>	James Agee (1909-1955)	Estados Unidos de América	Novelista, poeta, periodista, guionista	1941, Estados Unidos de América
	Walker Evans (1903-1975)	Estados Unidos de América	Fotógrafo	
<i>The Inhabitants</i>	Wright Morris (1910-1998)	Estados Unidos de América	Novelista, fotógrafo	1946, Estados Unidos de América

<i>The Home Place</i>				1948, Estados Unidos de América
<i>A Fortunate Man. The Story of a Country Doctor</i>	John Berger (1926-2017)	Inglaterra	Novelista, poeta, dramaturgo, ensayista, pintor, crítico de arte	1967, Reino Unido
<i>A Seventh Man</i>	Jean Mohr (1925-2018)	Suiza	Fotógrafo	1975, Reino Unido
<i>Another Way of Telling</i>				1982, Reino Unido
<i>Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen</i>	W. G. Sebald (1944-2001)	República Federal de Alemania	Novelista, poeta, ensayista	1992, República Federal de Alemania
<i>Austerlitz</i>				2001, República Federal de Alemania
<i>Extremely Loud, Extremely Close</i>	Jonathan Safran Foer (1977)	Estados Unidos de América	Novelista, ensayista	2005, Estados Unidos de América
<i>War Primer 2</i>	Adam Broomberg (1970)	Sudáfrica		2011, Reino Unido

	Oliver Chanarin (1971)	Reino Unido		
<i>War Primer 3</i>	Lewis Bush (1988)	Reino Unido	Escritor, investigador	2013, 2015, publicación digital
<i>Memorial del engaño</i>	Jorge Volpi (1968)	Estados Unidos Mexicanos	Novelista, ensayista	2014, Argentina
<i>Monsanto®: a Photographic Investigation</i>	Mathieu Asselin (1973)	Venezuela, Francia	Fotógrafo documental	2017, Francia
<i>The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed</i>	Wendy Lower (1965)	Estados Unidos de América	Historiadora	2021, Estados Unidos de América
<i>The Book of Veles</i>	Jonas Bendiksen (1977)	Noruega	Fotógrafo documental	2021, Reino Unido
<i>Todos los museos son novelas de ciencia ficción</i>	Jorge Carrión (1976)	España	Novelista, crítico literario	2022, España