

LA NATURALEZA ENCUBIERTA DE LA FOTOGRAFÍA

Entre lo encriptado y lo revelado

THE CLOAKED NATURE OF THE PHOTOGRAPHY. BETWEEN THE ENCRYPTED AND THE REVEALED

MAR GARCÍA RANEDO 

Universidad de Sevilla (España)

Abstract

The article analyses the blurred nature of photography, which masks what it makes visible in a manifest and evident way. Diaphanity and sharpness do not grant transparency and clarity of meaning, since the meaning of the photographic image is managed beyond its opacity in interpretative competencies that begin with the sender and end with the receiver. From this interpretation, we approach memory through grammars that alternate word and image. The article closes with a reflection on the trivialisation of the image archive in social networks and its disruptive channelling as a testimony of the present.

KEY WORDS: Photography, Memory, Archive, Time, Mask, Photo-text, Social media

Resumen

El artículo analiza la naturaleza embozada de la fotografía que enmascara lo que visibiliza de forma manifiesta y evidente. La diafanidad y nitidez no le otorgan transparencia y claridad de sentido ya que el significado de la imagen fotográfica se gestiona más allá de su opacidad en competencias interpretativas que comienzan desde el emisor y terminan en el receptor. Desde ese interpretar nos aproximamos a la memoria mediante gramáticas que alternan palabra e imagen. El artículo se cierra con una reflexión sobre la banalización del archivo de imágenes en las redes sociales y su canalización disruptiva como testimonio del presente.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, Memoria, Archivo, Tiempo, Máscara, Foto-texto, Redes sociales

Financiación / Fundings:

Sin financiación

Recibido / Received: 31/12/2022

Aceptado / Accepted: 10/01/2023

Publicado / Published: 30/04/2023

COMO CITAR ESTE TRABAJO /

HOW TO CITE THIS PAPER:

García-Ranedo, M. (2023). La naturaleza encubierta de la fotografía: entre lo encriptado y lo revelado. *ARTxt. Revista de Experimentación Artística*, 1 pp. 61-81

DOI: 10.24310/artxt.vi1.15980

ARTÍCULOS

LA NATURALEZA ENCUBIERTA DE LA FOTOGRAFÍA

Entre lo encriptado y lo revelado

1. La fotografía como máscara

La imagen fotográfica se erige como *análogo* de lo real, un estatus con el que constata y confirma hechos acontecidos -el *esto ha sido*, diría Barthes en su noema- sin generar dudas (Barthes, 1989). Reconocemos la fotografía como lenguaje capaz de trasladar a imagen lo real visible de este mundo, sin embargo, no debemos olvidar que una imagen es, a fin de cuentas, una representación. La capacidad que ha adquirido la fotografía para notificar y autenticar cualquier acontecimiento de manera inmune, ante cualquier duda o atisbo de nulidad, se sobrepone a la de representar. Pero, más allá de la obviedad de significarse desde lo indicial, nos preguntamos qué oculta tras su apariencia veraz. Nos encontramos ante un objeto o superficie cuya opacidad no es meramente estética sino de carácter simbólico. Una fotografía es un objeto de sentido cuyo lenguaje visual se organiza bajo formas específicas que portan determinados significados; sin embargo, la dimensión ampliada de dicho significado pudiera estar en aquello que no deja ver, que esconde más allá de la diaphanidad y visibilidad que caracteriza la estructura denotada e icónica. Santos Zunzunegui señala: “En la base de dicha opacidad se encuentran tanto los problemas ontológicos de la fotografía como los que afectan a su significación y ambos están entrelazados de manera inextricable” (Marzal, 2021, p.9). De modo que la fotografía resulta ser una máscara, en una acepción metafórica, porque se antepone al significado que encubre debajo de aquello que visibiliza manifiesto y evidente en la superficie. El propio acontecimiento del posado ante una cámara transforma el más legítimo de los sentidos por un golpe de efecto transfigurado, así lo apunta Barthes cuando se señala como objeto fotografiado: “Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de `posar`, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes, 1989, p.41). Esa peculiaridad de la fotografía de congelar la vida, de hacer que el referente pase a una forma concreta de *eternidad*, es, al fin y al cabo, un proceso de cosificación en el que el posante deja de ser la persona que fue para resolverse en representación. Fotografía y rostro son entonces alegorías de lo finito. Ocurre que en ese privilegiar la muerte a la vida, en dicha parálisis, la fotografía acentúa su simbolicidad y paradójicamente se vuelve subversiva en su papel de ejecutora en el sentido de que aquello característico, vital, excepcional,

propio y auténtico de la persona fotografiada queda velado a modo de disfraz. Y es que la fotografía es a todos los efectos máscara. Producimos máscaras con el propio rostro en el momento en el que lo inmovilizamos para una fotografía (Belting, 2021, p.21).

El gran proyecto fotográfico de August Sander (1876-1964) con personas del siglo XX que tituló *Rostros de nuestro tiempo*, cuyo primer volumen fue publicado en 1929, conforma un archivo fotográfico a modo de atlas que engloba la diversidad de sujetos sociales de la Alemania prenazí en la República de Weimar. Un extenso documento de imágenes que en 1936 fue incautado por los nazis con el objetivo de erradicarlo bajo la excusa de la no coincidencia con el distintivo de ideología racial que organizaba el régimen. Retratos que operan como máscaras y por tanto generan tipologías de los diversos colectivos y clases trabajadoras que configuran la sociedad. Aunque Sander evitó centrarse en encuadres de rostros; es decir, se alejó de los primeros planos para contextualizar al individuo y estereotiparlo según sus roles sociales. En dicho proceso se percibe una intención de distinguir al retratado, de dotarlo de un perfil identitario capaz de definirlo como grupo social. La fotografía proveía a Sander de una clarividencia visual que la hacía idónea para el proyecto. Los primeros sesenta retratos fotográficos llevados a cabo estaban organizados por grupos representativos según profesión y estrato social en el contexto de la República de Weimar (Grigoriadou 2014). Son fotografías de estructura compositiva simple (trató de evitar angulaciones que desviasen la naturaleza real del fotografiado) que actúan como arquetipos que tipifican un escenario social, de ahí que los rostros de los retratados hoy puedan ser considerados parte de una memoria, ya nostálgica, de oficios, folclores e identidades prescritas asociadas al pueblo. Aunque los encuadres centrados de sus retratados abarcan planos enteros, ese deseo de transfigurar el rostro aparece en Sander como una obsesión de figuración y restitución provocada por la muerte prematura de su primer hijo Erich Sander (1903-1944) en la prisión de Siegburg donde cumplió condena durante 10 años a causa de su militancia en partidos de izquierda. A su muerte, August Sander encarga al pintor y escultor de Colonia Hans Schmitz (1896-1977) la realización de la máscara mortuoria de Erich con la idea de hacer prevalecer indefinidamente su rostro. La fotografía de la máscara del hijo fue incluida por Sander en la serie *Rostros de nuestro tiempo* en la creencia de que la historia de cada persona queda marcada en su rostro y, por tanto, incorporaba una aportación más en tanto imagen fisiognómica e ideográfica representativa de los jóvenes de su época. Establecer como modelo fotográfico la máscara de su hijo fallecido es representar lo ya representado, es una copia de la copia que busca la fidelidad, la exactitud de lo real. Es, por tanto, por más que el padre interponga el modelo como memoria, un desplazamiento y, de este modo, un alejamiento de lo real. De cualquier modo, la fisionomía está ahí, el recuerdo de lo real se establece en base a un saber anterior en el tiempo, a un conocer preexistente y afecto. Pero incorporado al conjunto de imágenes *vívidas* el busto adquiere un valor testamentario, el lugar del *vera icon* (imagen verdadera) en cuanto que es imagen de culto, de devoción. Es un exvoto, una ofrenda que restituye el sentimiento de clan, de nexo parental. Realmente, es extraña la comunión de esta imagen de la máscara con el resto de los *Rostros de nuestro tiempo* porque es conmemorativa, funeraria, si bien ya sabemos que, en opinión de Barthes, toda imagen fotográfica es siempre la constatación de una muerte, un *memento mori*.



1. *Máscara mortuoria de Erich Sander*, 1944. August Sander
©Die Photographische
Sammlung/SK Stiftung Kultur –
August Sander Archiv, Cologne;
ARS, New York.

Todas estas imágenes de retratos son trances, decesos, óbitos que reflejan no ya la muerte de sus figurantes sino la muerte de un proceder sistémico y epocal. Es un homenaje generativo que incorpora la patología de lo añorado, un curso de evidencias, es decir, certificados, testimonios de un obrar ya pretérito e inalcanzable. Nada es ya restituible, nada se puede restablecer salvo el conocimiento de ese progreso evolutivo. En ese progresar la fotografía adquiere siempre una función presentánea. Presentar es mostrar; la fotografía es mostrativa, nos devuelve, siempre, los restos de nuestra progenie. En este sentido, el fotógrafo es progenitor, abunda, en todo momento, en un archivo especista. Es la fotografía de la máscara mortuoria del hijo la que cierra uno de los últimos capítulos de su extenso proyecto fotográfico, incluida en el portfolio titulado *Las últimas personas* y en el subgrupo *Materia* con otras dos fotos de los rostros de un hombre y una mujer ancianos, de las mismas características técnicas que el resto del archivo. Lo que sorprende es que de todas las fotografías posibles de Erich sea la imagen de la máscara mortuoria la que incluya para el cierre final (Bravo, 2020). Otras secciones bajo las inscripciones de *Idiotas*, *Enfermos*, *Ciegos*, *Raquíticos*, *Enanos*, *Locos*, completarían un proyecto comenzado en 1922 de más de treinta mil retratos de los cuales la mayoría desaparecerían durante el régimen nazi. El archivo de Sander tipifica los diversos colectivos sociales con la ayuda del texto. Esas verdades sociales representadas por las fotografías son reforzadas con la palabra escrita eludiendo ésta el perfil manipulador y excluyente que tiene toda clasificación para pasar a constituirse, como Walter Benjamin señalara, en un Atlas de insospechada actualidad (Benjamin, 2008).



2. *Inmemorial*, 1994.
 ©Rosângela Rennó. <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1>

Si bien, el archivo es inobjetable como lugar de acumulación de conocimiento, levantar un archivo de estereotipos de personas del siglo XX es a fin de cuentas establecer límites clasificatorios que en sí mismos son restrictivos, definiendo, de esta forma, a través de la fisonomía, modelos restringidos e identitarios que solo circundan o bordean un imaginario integral, consumado o concluyente. Dicha manera de organizar el cuerpo social en “carpetas” es un modo de control. La clasificación de tipologías, de cualquier naturaleza, articula políticas de exclusión donde a lo no incluido, a lo no visible, se le niega el lugar y la existencia. El archivo igualmente ha sido promotor de jerarquías de distinción étnica; la ascendencia *nórdica*, por ejemplo, ha ocupado normalmente lugares de privilegio frente a *familias* con diferente historia común o destino compartido como la judía o la africana.

Márcio Seligmann Silva recoge en su artículo: *Sobre el anachivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamin*, nuevos archivos de la memoria elaborados con el material desechado y eliminado de los anaqueles archivísticos normativos. Dicho excedente es empleado desde el contexto artístico por artistas como es el caso de Rosângela Rennó (1962) para su trabajo titulado *Inmemorial*, 1994. En él reúne 50 fotografías recogidas a partir de un imaginario abandonado por el Archivo Público del Distrito Federal Brasileño sobre la construcción de Brasilia, una ciudad levantada en un tiempo record de cuatro años con la consiguiente explotación laboral que supuso para los trabajadores que la levantaron: “es un homenaje a los muertos, puesto que las fotos, ampliaciones de fotos deterioradas 3x4 encontradas en el archivo abandonado y olvidado, presentan una fuerte ambigüedad, oscilando entre las imágenes de ceremonias oficiales y el olvido de las víctimas anónimas del “progreso” y la “civilización” (Seligmann, 2015, p.45).

2. Entrever lo oculto en la fotografía

Decimos que la fotografía es máscara que encubre y oculta significados más allá de la literalidad de su superficie. Ese proceder que deja entrever significados escondidos tras el velo resulta ser un convenio visual y cultural tácito con el espectador. Damos por hecho que el receptor desconfía normalmente de la literalidad del sentido. La preocupación del observador por saber la verdad lo extravía en un laberinto de desconfianza que se repliega al sospechar la obviedad. Al mismo tiempo se huye de la crudeza de la evidencia si ésta atenta contra la sensibilidad del espectador por muy real que sea. El receptor o espectador suele evitar los estados emocionales extremos, en su lugar prefiere el suceso administrado veladamente. La *foto-impacto* produce un efecto de indiferencia inversamente proporcional a la dimensión del drama que muestra. Barthes señala que “la fotografía es violenta: no porque muestre violencias, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (Barthes, 1989, p.104)

Las actuales crónicas de la información están plagadas de engaño, simulacro y medias verdades, es decir, la información se administra desde regímenes basados en la mentira y la falsificación. Las fotografías que muestran acontecimientos dramáticos, sin filtro alguno, me refiero a los desastres naturales y los conflictos armados, no son exploradas desde la relación que la propia imagen guarda con la verdad, por saturación acaban por consumirse estéticamente en lugar de críticamente. Desconfiamos por norma aunque tampoco buscamos conocer la verdad porque preferimos el deslumbramiento de lo fascinante. En este sentido, la fotografía prefigura un orden moral que entiende que el poder de seducción y sugestión es inversamente proporcional a la exposición y reiteración del horror en las imágenes (Sontag, 2005). En dicha inversión, lo velado, lo enmascarado tras la estratagema es efectivo.

Recordemos, en el año 2003, en plena tensión con Irak, el gesto que tuvo lugar en la sala del Consejo de Seguridad de la sede de la ONU en New York. El tapiz del Guernica de Picasso –propiedad de la familia Rockefeller ubicado durante 35 años en dicha sede de la ONU- fue cubierto con una tela. El hecho de velar u ocultar el Guernica, detrás del secretario de Estado Colin Powell, más allá de evitar pensar en lo que el propio cuadro simboliza, envolvió la escena de un efecto emblemático. El Guernica cubierto, envuelto en tela, nos hablaba a voces de la guerra. El icono contra la guerra más conocido de la historia estaba siendo silenciado, censurado, provocando un efecto contrario al pretendido. Cubrirlo potenció su caudal crítico y simbólico.

Por otra parte, la fotografía como recuerdo y memoria de un tiempo pasado va unida a una emoción. No sólo para quien captura la imagen también para quien la interpreta el vínculo que se establece con determinadas imágenes pone de manifiesto una preferencia conectada desde lo emocional y afectivo: “Este teatro del tiempo es precisamente lo contrario de la búsqueda del tiempo perdido; puesto que yo me acuerdo patéticamente, puntualmente, y no filosóficamente, discursivamente: me acuerdo para ser infeliz/feliz –no para comprender-” (Barthes, 2007, p.213). Pero claro, en ese querer ver las conexiones emocionales que nos activa la fotografía, resulta paradójico que para Barthes sea la *Foto del invertido* la que le permita recuperar la memoria de su madre y sin embargo no la muestre



3. El tapiz del Guernica en la Sede del Consejo de Seguridad de la sede de la ONU, New York. S.f.

en *La Cámara Lúcida*; es decir, no hay, por tanto, constancia de que exista, o al menos de que exista para los demás: “No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo *cualquiera*” (Barthes, 1989, p.88). En cierto modo deja claro que la foto “perfecta” de Henriette (en el sentido de que es una foto capaz de devolverle el recuerdo aproximado de su madre) es tan sólo una interpretación imaginaria o bien la suma de todas las posibles maneras de imaginarla. Este hecho nos alerta de la naturaleza evasiva de la fotografía. El recuerdo y la memoria transitan en el ámbito personal de lo indescifrable y difícilmente se puede resolver desde una imagen fotográfica (Barthes, 2006, p. 128). La fotografía pretende detener el tiempo y nos ayuda a revisitarse la memoria, sin embargo, sólo podemos imaginar e interpretar, por eso la memoria es imprecisa, siempre aproximada, orientativa. Su significado, como dice Umberto Eco, se ha de buscar en nosotros mismos y en nuestro interior (Marzal, 2021, p.171).

Testimonio de que algo estaba ahí para impresionar la placa (muchas veces usada como prueba), provoca siempre, no obstante, la sospecha de que ese algo no estuviera. Sabemos que alguien, mediante la puesta en escena, el engaño óptico o misteriosos juegos de emulsión, solarización, o técnicas similares, puede haber hecho aparecer la imagen de algo que no estaba, que no ha estado, que no estará nunca. La foto puede mentir. Lo sabemos incluso cuando suponemos ingenuamente, casi fideísticamente, que no miente. El referente objetivo es conjeturado, pero corre peligro de disolverse en cualquier instante en puro contenido. Una foto, ¿es la foto de un hombre o la foto de ese hombre? Depende del uso que hagamos de ella (Eco, 1985, p.37).

Por tanto, la fotografía es un acontecimiento subjetivo pero necesario e importante porque recupera la memoria personal, dado que, como señala Barthes, hay una esencia en lo fotográfico que sólo se puede vivir de forma privada; una especie de resurrección de la historia pasada que sólo se resuelve de forma personal y subjetivada. Curiosamente, Walter Benjamin, que había celebrado el invento de la fotografía en sus primeros ensayos, fue retractándose progresivamente, llegó a señalar a una serie de fotografías como aquellos recuerdos inertes y empobrecidos que carecen de aura (Yacavone, 2017, p.178). Aunque es indudable, que hay una claridad subjetivada en aquello que se insinúa y no se deja ver con nitidez que es mayor incluso y más certera que en aquello que es obvio y evidente. Duane Michals utiliza esta retórica de lo que parece y no es como estrategia empleada para el desvelamiento de un engaño visual y representacional en muchos de sus proyectos fotográficos secuenciales y seriados: “Creo en lo invisible. No creo en lo visible. No creo en la realidad absoluta de lo que nos rodea. Para mí, la realidad reside en la intuición y en la imaginación” (Marzal, 2021, p. 348).

3. La fotografía y la palabra: ¿Imprecisión del lenguaje, indeterminación del recuerdo?

Cuando observamos una fotografía el recuerdo se activa de forma perceptiva a través de una relación de *semejanza*, es decir, aquello que recuerdo se parece a lo que la imagen muestra porque formalmente comparten características físicas comunes (Vilches, 1997, p.18). Confrontamos aquellas formas y representaciones que aparecen en la fotografía con el recuerdo que guardamos de la experiencia vivida. El recuerdo es por tanto inmaterial, está en nosotros y podemos a lo sumo reconocerlo, encontrar analogías. La *semejanza* es un concepto muy genérico, una especie de cajón de sastre en el que entraría cualquier concepto de utilidad que nos proporcione un razonamiento parental. Por ejemplo, la imagen del perro de mi amigo es el perro de mi amigo porque se parece, digamos idénticamente al perro, pero en realidad no es el perro de mi amigo. Del mismo modo que sí es porque, al confrontar su imagen con mi recuerdo, decido, sin duda alguna, que sea. Diremos, que la relación entre la imagen fotográfica y el recuerdo se establece por *semejanza* y por *motivación*. Pero la motivación no es siempre tan obvia como en el ejemplo que acabamos de ver. A veces la *motivación* precisa articular un texto que junto a la foto implemente todo lo que el recuerdo visual y su iconicidad deja en medias tintas. No se trata de reforzar lo que ya vemos en la imagen sino de implementar, de poner en activo esa parte del recuerdo que solo es posible articular desde el lenguaje escrito. Barthes reconocía en la imagen significantes, más allá de la lectura denotada y connotada, que proponen el tercer sentido de la fotografía desde interrogativas interpretadas como contingencias de la imagen a las que definió como el sentido *obtusos*. Dichas contingencias son difíciles de articular como significados, suelen conectar con la memoria emocional ya que quedan grabadas como eventos emocionales recordados con más intensidad (Ramírez, 2017). Qué ocurre cuando ambos lenguajes, visual y escrito, conviven bajo la misma intención y compromiso de elaboración de un recuerdo,



PALACIO DE CATALINA, 1986

Aquel día estaba con Robert Mallet en San Petersburgo, cuando aún se llamaba Leningrado. El viaje me había llevado primero a Moscú, para asistir a la inauguración de una exposición organizada por la Asociación Francia-URSS que acogía también a otros artistas y literatos. Allí conocí, y puede decirse que establecí amistad con él, a Robert Mallet, un poeta y escritor que había sido también rector de la Academia de París, justo después de los acontecimientos de Mayo de 1968, cargo que conservó hasta 1980. Estaba solo, pues su esposa no había podido acompañarlo, y ya en Moscú, durante nuestra primera conversación, en un arranque de simpatía, le dije: «Oyga, ¿por qué no viajamos juntos a Leningrado? Me presento, soy fotógrafo». Y él: «Ah, por qué no, me despierta mucha curiosidad, soy un analfabeto en fotografías». «Pues mire, cuando estemos juntos, tal vez observe que de vez en cuando dejo de hablarle y de escucharle para fotografiar algo. De ese modo quizá comprenda el sentido de mi trabajo».

Así fue como visitamos juntos el Palacio de Catalina, a unos veinte kilómetros de Leningrado. De pronto, en una de las majestuosas salas, Robert Mallet me notó un poco distraído. Me vio alejarme y mirar fijamente a una madre que andaba por allí con un niño. Yo le dije: «Amigo mío, ya verá, aquí va a pasar algo, sólo tenemos que esperar un poco y estar muy pendientes». Examinamos la sala, todos los elementos interesantes que presentaba, pero yo

4. *Aquel día*, Willy Ronis. Editorial Periférica & Errata naturae, 2021.

de poner en pie la memoria. ¿Requiere la fotografía del mensaje lingüístico para completar su significado? “(...) es imposible (y esta será la última observación sobre el texto) que la palabra „duplique“ la imagen, porque en el pasaje de una estructura a otra se elaboran fatalmente significados secundarios (Barthes, 2022, p.18)”

El fotógrafo humanista Willy Ronis (1910-2009) proyecta su talento como fotógrafo y narrador en un libro en el que, por una parte, a través de la fotografía explora lugares y momentos que tejen los recuerdos de su vida y, por otra, mediante el texto establece un diálogo con las imágenes para revelar secretos y anécdotas que de otro modo pasarían desapercibidas como capturas del instante decisivo. El libro titulado *Aquel día* es, por tanto, una forma de revivir el pasado donde imagen y texto dibujan un retrato del tiempo y el lugar subjetivado. La narración amplía la proyección de lo fotográfico, lo proyecta como relato. El comienzo de cada texto incluido en el libro con *Aquel día* al estilo del libro de George Perec titulado *Me acuerdo* -una especie de inventario de recuerdos que inicia describiendo con las palabras que dan título al libro-.

Gertrude Stein se sentía cada vez más atraída por explorar los vínculos entre la imagen de un objeto y el código lingüístico o palabra que lo designa. ¿Las cosas son lo que dicen las palabras que son? Imaginaba palabras que pudieran sugerir ideas o conceptos y evitase el empobrecimiento del lenguaje en su esfuerzo mimético de ser lo semejante (Stein, 1935). René Magritte cuestiona “el sordo trabajo de las palabras” (Foucault, 1999, p.53) o la *tiranía* de estas en un juego *infinito* de semejanzas y desemejanzas entre los objetos representados

y las palabras que los designan. (Magritte, 1986). El lenguaje puede ser delimitador y coartador, la relación entre la palabra y su imagen, por tanto, no responde en exclusiva a una intención o motivación sobre que comunicar. Estamos condicionados por las operaciones de representación y sus mecánicas de significación que los valores culturales de cada época emplean como sistema de comunicación. El recurso narrativo del empleo del texto y la fotografía –y la relación entre ambos, en el ámbito del arte, en la segunda mitad del siglo XX, tan explorada por fotógrafos y artistas como Allan Sekula, Victor Burgin, Martha Rosler, Fred Lonidier, entre otros–, fue inaugurado con la Factografía, en la década de los años treinta del siglo pasado. “El texto como un caso de estudio paradigmático de la recepción teórica de la *Factografía* y de su latente y, a veces, desapercibida influencia en las categorías estéticas contemporáneas y en la teoría del arte actual” (Del Río, 2010, p.179). La relación entre texto e imagen posibilita, en la fotografía, otras narraciones alternativas al margen de la que interpretamos en la propia visualidad de la imagen. La realidad es compleja y dar cuenta de ella es un ejercicio que necesita del recurso de múltiples modos de “retratarla”. Victor Burgin localiza el sentido de la fotografía en el encuentro entre el espectador y la imagen. Señala que “aunque la fotografía sea un ‘medio visual’, no es un medio puramente visual” (Burgin, 2004, p.164). Burgin alude, de este modo, a la naturaleza condicionada, construida y cultural de la imagen fotográfica. Diríamos que la memoria se encarga de asociar, interrelacionar e intercambiar continuamente fragmentos de palabras, significados e imágenes, de tal modo que cuando vemos una fotografía, de forma inercial, esta se ve invadida por el lenguaje. “Que todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural” – por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido” (Brea, 2010, p.9). En cualquier caso, el debate, la discusión acerca del estatuto artístico de la imagen fotográfica y su naturaleza, así como su función testimonial sigue siendo un asunto pendiente en este mundo inherentemente visual. ¿Lo que vemos es una certeza incuestionable que hay que creer a ciegas o es una realidad aparente? “Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (Didi-Huberman, 2011, p.13).

Foto y texto se complementan, aunque dicha asociación deje en entredicho la autonomía de la imagen fotográfica al tiempo que cuestiona el sentido autosuficiente de la narración literaria en tanto objeto estético al requerir del complemento visual. Sin embargo, los giros asociativos y enunciativos de la imagen-texto más allá de provocar disenso refuerzan las intenciones del autor imprescindibles y relevantes para establecer el significado. ¿Hasta qué punto el lenguaje visual y el escrito elaboran un recuerdo preciso? ¿Hasta dónde establecen un vínculo referencial? La imprecisión del lenguaje ha motivado la búsqueda constante de una ilusoria función capaz de englobar las seis funciones enunciadas por el lingüista Román Jakobson y ser tan efectiva que mediante ella se acceda a la comunicación plena¹. Umberto Eco insiste que es la interpretación lo que posibilita ampliar significados.

1 Recordemos la novela de Laurent Binet, *La séptima función del lenguaje*, en la que el autor narra con tono sugerente y provocador un suceso icónico: el 25 de marzo de 1980, el escritor y semiólogo de origen francés, Roland Barthes, tras almorzar con el líder socialista a la presidencia François Mitterrand, es atropellado por una furgoneta de reparto cuando se disponía a cruzar por el paso de peatones. Este trágico acontecimiento resulta altamente sospechoso para los servicios secretos franceses, encabezados por el inspector Bayard,

Según Jacques Derrida todo sentido en la escritura es inestable debido a la arbitrariedad del significante (Derrida, 2012, pp.12,13). Las palabras son los signos o significantes y son, por sí solas, manipulables, alterables, polisémicas y promiscuas, por lo que su esencia, es decir, el significado subyacente, debe ser forzado para ser extraído. La orquestación entre significante y significado articula la intención del que escribe y reescribe junto con la exegesis. Umberto Eco en su ensayo titulado *Interpretación y sobreinterpretación* hace referencia a la naturaleza del sentido del texto, y a las posibilidades y los límites de la interpretación de este como “dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo” (Eco, 1997, p.68). Reconoce que el concepto de deconstrucción derridiana ha permitido al lector un flujo ilimitado e improbable de “lecturas”. Susan Sontag en su ensayo *Contra la interpretación* alerta del abuso que supone caer en las infinitas opciones de interpretación. Lo cierto es que se ha buscado en la fotografía un *algo más* allá de lo meramente enunciado en la imagen como *análogo* sin perder el objetivo del fotógrafo, teniendo en cuenta que las intenciones del fotógrafo, así como la capacidad interpretativa del receptor habrá que crearlas y, por tanto, tenerlas en cuenta, sin que suponga el *todo*. Como señala Barthes: “Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes, 1989, p.66-67). En cualquier caso, trascender las fronteras de la intención legítima, más allá de la pretensión de origen, ha sido un argumento que ha sustentado muchos de los giros o trasvases orquestados desde la fotografía y el texto.

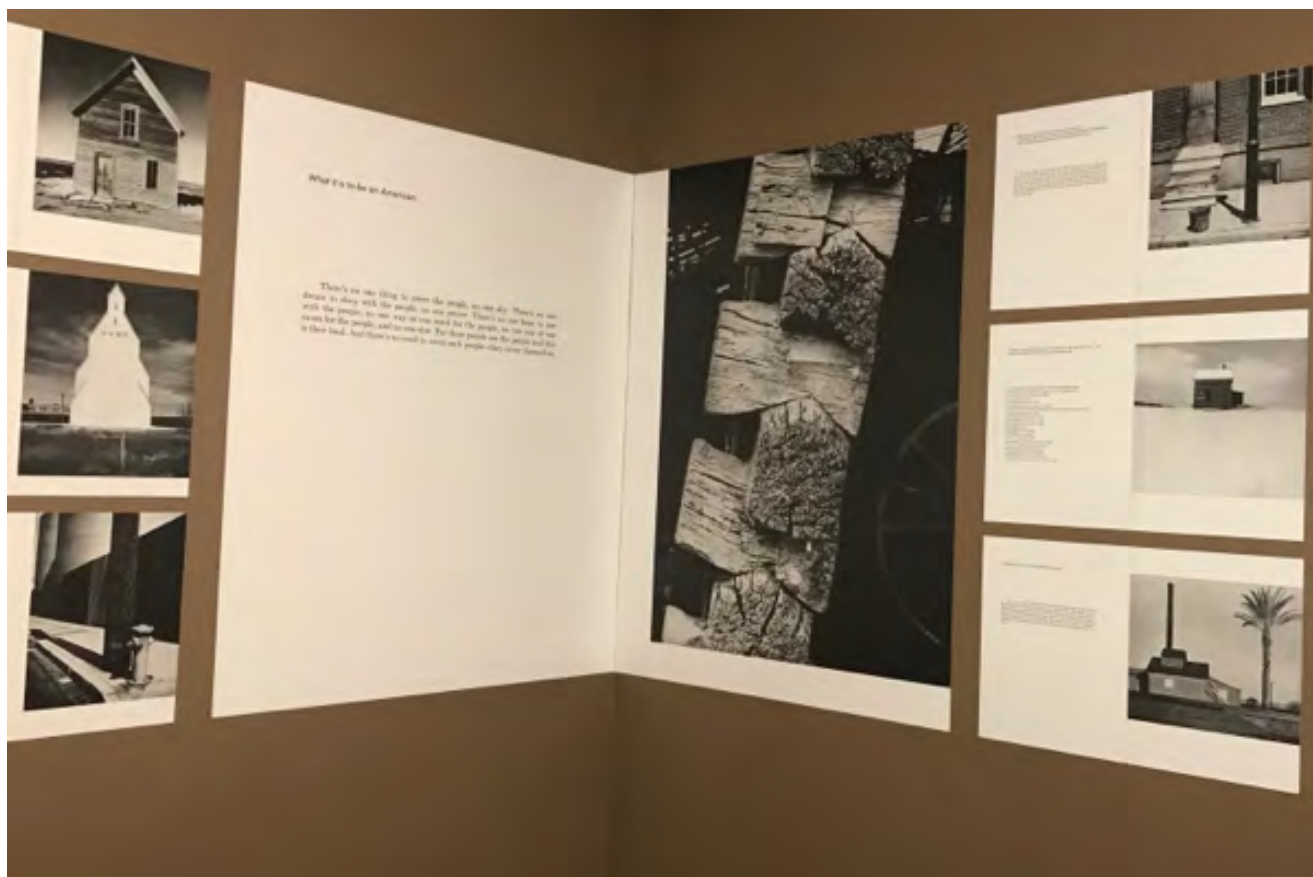
La fotografía, como tecnología de reproducción, va ligada a los cambios sociales y culturales transformando el vínculo de las sociedades con sus representaciones, en este sentido la fotografía es un producto cultural que constituyó una revolución en el siglo XIX y cambió la manera de relacionarnos con el mundo y los modos de representarlo. Pero como todo lenguaje, perpetra el crimen contra su hacedor, de tal modo, que lo profesional convive con el amateurismo, que lo testimonial y lo documental conviven con las hipótesis falsables los fakes y la mentira sistémica. Por otra parte, tal como Barthes predijo la fotografía será extensiva al punto que todo aquél que no la participe será un analfabeto visual.

quien conjetura que Barthes ha podido ser objeto de un asesinato con el fin de robarle un manuscrito formulado por él en el que plantea una nueva función del lenguaje, *la séptima función*, tan extraordinaria como capaz de dominar y convencer a cualquiera sobre cualquier asunto y en cualquier situación. En tal intriga, el inspector ayudado de un joven profesor de universidad con conocimientos en semiología, Simon Herzog, confabulan un enredo que les lleva a interrogar a todas las figuras claves de las teorías estructuralistas y post-estructuralistas: Jacques Lacan, Michel Foucault, Louis Althusser, Jaques Derrida, Gilles Deleuze, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva y Phillipe Sollers. Si bien, la novela -aunque narrada con mucho humor, mezcla ficción con realidad- nos traslada la inquietud por explorar la dimensión comunicativa de la lengua y los modos que posibilitarían una ampliación de significados.

4. Detener el tiempo. Foto-textos de Wright Morris

El trabajo visual de Wright Morris (1910-1998) ofrece una peculiaridad singular: la de resolverse desde gramáticas que se nutren desde la literatura y la fotografía. Si bien Morris fue conocido en un principio como escritor -en 1985 había finalizado diecinueve novelas, cuatro libros de ensayo y tres autobiografías- sus series de obras fotográficas, denominadas foto-textos (*The inhabitants* 1946, *The home Place* 1948 y *God's Country and My People* 1968), se sitúan como aportaciones singulares y radicalmente innovadoras a caballo entre la narrativa y la imagen fotográfica. Texto y fotografía en igualdad colaborativa, establecen un diálogo cargado de interpretaciones y significados generando tensión. Texto y fotografía se enlazan como se separan, se sostienen o se replican. Las series de foto-textos de Wright Morris se resuelven como una gramática visual alegórica y evocadora de un tiempo y un lugar. Diríamos que la estrategia colaborativa entre lenguajes nos ofrece un modo de leer la vida en imágenes. Esta mecánica posibilita evocar el imaginario personal y colectivo del lugar al mismo tiempo que lo vincula a un sustrato simbólico de las formas de habitarlo. Las series de foto-textos son difícilmente clasificables, generan cierta ambigüedad sobre la tipología de trabajo fluctuando entre lo literario y lo fotográfico. Nutren la memoria desde la ficción y la realidad. Si bien, por un lado, las fotografías visibilizan el patrimonio de percepciones que compone nuestra memoria personal y colectiva, por otra parte, el texto entreteje una narrativa, una ficción en la que aparecen distintas voces. ¿Puede la fotografía capturar, paralizar determinado lapso temporal y traerlo a un tiempo diferido en el presente? Los foto-textos de Morris nos trasladan a un tiempo suspendido que recoge la memoria en su lucha incansablemente contra el olvido “será precisamente un tipo de imagen sin tiempo, esa imagen de la memoria” (Vilaró, 2011, p. 260).

Las fotografías de Wright Morris provocan una red de emociones vívidas. Nos aproximan a la melancolía, la soledad, la pobreza y la vulnerabilidad del ser humano que habitó, en el siglo pasado, la zona del Medio Oeste norteamericano. En 1947 Morris regresa con su cámara al lugar de su origen Norfolk, en Nebraska, con la intención de detener el tiempo y capturar una realidad, la del Medio Oeste, al borde de la extinción. Con sus fotografías busca preservar no solo las formas de vida de su infancia, también los escenarios. Lo hace desde lo que él mismo denominó “simplicidad orgánica”, un orden visual elemental alejado de pretensiones. Son fragmentos, detalles del escenario de una cotidianidad maltrecha, pero, por otra parte, plena y serena. Una manera alegórica de restaurar la escala humana que la industrialización y la vida urbana habían provisto para los norteamericanos procedentes del ámbito rural. En la primera serie titulada *The Inhabitans* Morris se interesó por capturar elementos domésticos, maquinaria agrícola en desuso, granjas en desalajo, iglesias desactivadas y casas de labriegos vacías y asoladas, devastadas por el paso del tiempo y el abandono. Un territorio que ha ido configurándose y definiéndose como paisaje, palimpsesto de la memoria porque en ella se inscriben las huellas de tiempos anteriores. Señales reemplazadas continuamente por otras nuevas, pero siempre presentes como rastros del desgaste y el uso. Desde esa fascinación obstinada por capturar las casas e inmuebles vacíos comenzó a capturar fotografías de forma obsesiva. La Gran Depresión había provisto



4. *The Inhabitants*, 1946.
(Imagen de montaje expositivo)
Fundación Henri Cartier-
Bresson. ©WrightMorris.

al mundo de reliquias y Morris sentía la obligación de preservarlas para la historia, protegerlas del desgaste progresivo y del menoscabo del tiempo. Paralelamente a las fotografías configura un sofisticado marco narrativo mediante los textos y breves relatos con un tono acentuadamente lírico. Interpela a un espectador cómplice que lea y mire las fotos a la vez que establece múltiples relaciones en diferentes direcciones, un observador cautivado por la lectura y simultáneamente ensimismado por la fotografía. Es la voz del narrador la que establece la intención. Ficción y realidad para detener el tiempo. "...Nunca hubo gente que se esforzara tanto y dejara tan poco detrás de nosotros ...Nunca hubo gente tan ligera y llevara tanto consigo..." (Hunter, 1987, p.59) escribe en *The inhabitants* en 1946.

The Inhabitants se inicia con un primer texto en el que menciona a Thoreau, como una advertencia para indicarnos que todo lo bueno es libre y salvaje y que la vida vivida en plena naturaleza, sin grandes pretensiones, en viviendas o cabañas de estructuras elementales, es una vida plena (Prieto, 2014, p. 55). Vinculado a dicho texto hay una fotografía de una casa de madera sencilla y modesta. Un archivo visual de la escasez y miseria paralelo al recogido por los fotógrafos de la *Farm Security Administration* entre los años 1935 y 1943 del siglo pasado.

En la serie de foto-textos titulada *The Home Place*, Morris genera placer visual a la vez que táctil al capturar la incidencia de la luz y sus matices. La luz dibuja texturas en los ob-

Thoreau, a look is what a man gets when he tries to inhabit something—something like America.

Take your look—from your look I'd say you did pretty well. Nearly anybody would say you look like a man who grew up around here—but I think I'd say what there is around here grew up in you. What I'm saying is that you're the one that's inhabited.

I guess a look is what a man gets not so much from inhabiting something, as from something that's inhabiting him. Maybe this is what it is that inhabits a house. In all my life I've never been in anything so crowded, so full of something, as the rooms of a vacant house. Sometimes I think only vacant houses are occupied. That's something I knew as a boy but I had nobody to tell me that that's what an Inhabitant is. An Inhabitant is what you can't take away from a house. You can take away everything else—in fact, the more you take away the better you can see what this thing is. That's how you know—that's how you can tell an Inhabitant.



5. *Meeting House, Southbury, Connecticut, 1940*, incluida en *The Inhabitants*, 1946. ©Wright Morris

jetos cotidianos gastados por la vida doméstica como la silla. Lo gastado parece recobrar categorías inversas a lo deslucido y acabado; lo viejo adquiere prestigio, lugar, presencia. Al igual que en la serie *The Inhabitants* las fotografías son imágenes nítidas, con una profundidad de campo completa. Dicha claridad de imagen es clave para dar cuenta de que no hay nada que encubrir, todo puede visibilizarse en un contexto doméstico y rural, prolongación de la labor en el campo. No aparecen habitantes en las fotografías de estos espacios anónimos. Ninguna figura, a lo sumo una y de espaldas, tampoco vemos algún signo que indique actividad doméstica y rutina diaria. Escenas silenciosas, imágenes que se instalan como pertrechos y ruinas en la memoria. Es el texto el encargado de generar la ficción. Lo inexplicable en las imágenes queda configurado en forma de relato. Los acontecimientos, los sentimientos, la experiencia vivida quedan hilvanados gracias a los textos que acompañan las imágenes. “...Antonia pateando sus piernas desnudas contra el costado de mi pony cuando volvimos a casa triunfantes con nuestra serpiente; Antonia con su chal negro y gorro de piel ...” (Morris, 1946)

Morris utiliza para uno de los textos de la serie *The Home Place* un pasaje del libro de Henry James titulado *The American Scene* en el que hay una llamada de atención al acto de mirar:

Tener una mentalidad crítica, o como nos ha gustado llamarlo, una mentalidad analítica -más allá de un amor inherente a la imagen general multicolor de las cosas- es estar sujeto a la superstición de que los objetos y los lugares, agrupados coherentemente, dispuestos para el uso humano y dirigidos a él, deben tener un sentido propio, un significado místico propio de ellos mismos para dar: dar, es decir, al participante a la vez tan interesado y desprendido como para ser trasladado a un informe de la cuestión. (Morris, 1948)



6. *The Home Place*, 1948.
(Imagen de montaje expositivo)
Fundación Henri Cartier-
Bresson. ©Wright Morris

Es importante analizar la oposición entre lo fotográfico, como una práctica mundana, y el texto literario, con su arsenal fáctico. Morris es, ante todo, un escritor, un narrador que emplea la ficción para articular la memoria, porque si bien la imagen fotográfica contribuye al culto del recuerdo, este no llega a trascender como experiencia. Lo que muestran estas valientes imágenes es la severa belleza de la fealdad, el romanticismo de lo ordinario, la poesía de lo no poético señala Thomas Mann. Y así es, las imágenes consagran la ruina, el desbaste, la eversión o el abandono y restauran un tiempo diferido que ya no tiene lugar. Consagración, por tanto, de estructuras que o bien han quedado obsoletas o bien han sido desatendidas, arrumbadas, desechadas. Imágenes que se emplean en relatar el siniestro de una realidad y un tiempo que abdican. Se podría decir que se ocupa tiempo y archivo en relatar aquello a lo que se renuncia.

Walter Benjamin deja ver cómo hay una conciencia antifotográfica derivada del hecho de problematizar la fotografía como registro veraz del pasado en conflicto con la experiencia y la imaginación. Si bien, aunque refiera que la fotografía carezca de aura, en tanto objeto reproducible, no descarta la posibilidad de experimentar dicha aura al contemplar la



imagen fotográfica, en este sentido, diríamos que el aura estibaría en percibirla y sentirla. Benjamin tras la lectura de la obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* insiste en un tipo de perceptibilidad vinculada a la experiencia, que conecta con la vida, imposible de trasladar desde determinada forma de representación. El recuerdo que su memoria le proporciona es mucho más vivaz y completo que una imagen inerte. Compara la memoria voluntaria que guarda de Venecia con las fotografías de la ciudad, incluso con la palabra que la designa: *Venecia*, en dicha comparación ambas resultan reducidas y defectuosas (Yacavone, 2017, p.176).

En la tercera serie de la trilogía de foto-textos titulada *God's Country and My People*, 1968. Morris mantiene el misterio y el vacío. Son imágenes del *continuum* del tiempo paralizado, congelado como si de un presente eterno se tratase. Funcionan como iconos liberadores de la presión que ejerce el paso del tiempo. El drama, la miseria, no parecen tales, no ejercen una presión o exigencia sobre el individuo, porque el individuo no es el protagonista. Quizá Morris quiera indicarnos que un mundo sin personas sería un mundo mejor. Son imágenes que destacan por dar visibilidad e importancia a un modo de vivir en

7. *God's Country and My People*, 1968. (Imagen de montaje expositivo) Fundación Henri Cartier-Bresson. ©Wright Morris.

la Nebraska rural. Esta última serie es más próxima a la autobiografía. Morris abandona la ficción de la narrativa para comenzar a plantear datos autobiográficos. Nos habla de la madre y del padre como si tratara de mantener la memoria de ambos incluyendo secretos y complicidades de su convivencia.

Las fotografías de Morris son fantasmagóricas. Cuesta creer que en un tiempo pasado hubiera un relato de vida en ese entorno de no ser por la aproximación a las costumbres de quién se estableció habitó y se ausentó. Así como vivencias registradas con palabras y conversaciones cuyos característicos giros lingüísticos e idiomáticos son los propios que emplean la gente del lugar. En el primer libro de la trilogía de foto-textos, *The Inhabitants*, Morris señala: “Un habitante (inhabitant) es justo aquello que nunca se irá de una casa” pero ¿dónde queda latente, o meramente insinuada, esa experiencia de vida de aquellos granjeros que habitaron las casas de dichas fotografías? Resulta indisociable el vínculo que articula entre la imagen y el texto hasta tal punto que es el lenguaje el que caracteriza determinada forma cultural e identitaria. Deducimos que la fotografía parece describir el cuerpo de la vivencia y el texto de la experiencia. Alterna lo real y la ficción para dar cuenta del modo de vivir, de existir en un lugar desnudo y humilde de Nebraska donde ahora no habita sino el desarraigo.

5. Fallos de la memoria. Las redes sociales

La fotografía se desarrolla bajo la forma de una paradoja: paradoja que consiste en hacer un lenguaje de un objeto inerte y transformar la incultura de un arte “mecánico” en la más social de las instituciones (Barthes, 1986, p.13).

La fotografía -que es siempre el efecto de un encuadre y la fijación de un instante; que puede ser *intrascendente*, o bien puede englobar, desde el fragmento, el curso de un acontecimiento- es, pese al empleo de objetivos, una esfera de significados subjetivos. La trazabilidad de su verdad queda expuesta, quizá subexpuesta, a los círculos hegemónicos de distribución y divulgación. Estas mediaciones, a veces empresas transnacionales con más poder que el Estado, generan masa acrítica desde un discurso de lo noticiable plenamente interesado. Me estoy refiriendo a un modo de interpretar lo velado no como lo omitido, lo borroso o lo latente. En ocasiones, lo velado se encuentra en la sobreinformación; un exceso de datos que fatiga al receptor e inculca un discurso de falsa parentalidad desde el curso entusiasta del mercado y la cadena de notificaciones del turbocapitalismo.

Cabría preguntarse qué tipo de archivo, qué tipo de memoria, fabrican las redes sociales. Habría que preguntarse, igualmente, qué tipo de relación archivística pueden tener y qué valor de recuerdo, qué valor de restitución de la verdad o de testimonio documental adquieren. Tendríamos que evaluar si sólo son empresas de subjetivación personales y errores ejecutivos de lo real. Es decir, si únicamente son metaficciones, autorrepresentaciones publicitarias y felicitarias que amplifican el estridor de una sociedad de pensamiento ligero. La glorificación del cuerpo, más allá de las empresas y sujetos que se dedican a ello

profesionalmente, desde un falso amateurismo concierta los valores de cosificación de las firmas y aspira desde un clic a que se valorice la superstición de la imagen, que una vez empoderada se traduce en influencia. L@s influencers, arriban a la cima de sus habilidades sociales desde el momento en que disparan su número de seguidores. Esta cuestión, es importante, ¿qué tipo de memoria se almacena en un constructo imaginal que se argumenta desde un ejército de seguidores? Desde un punto de vista riguroso, los archivos crecen y se postean en la medida en que el sujeto es apreciado como modelo de éxito. Tendremos entonces megaarchivos para el futuro de individu@s que han sabido dominar el discurso de las redes sociales y cuyos méritos bien podrían ser únicamente estos.

La conclusión es trágica porque dicha trivialización del documento, que sólo tiene valor en sí mismo y no en su incidencia en logros o tareas culturales, políticas, empresariales, morales o filantrópicas nos devuelve un álbum de familia incinerado. Si este tipo de reducto social, que mueve un conjunto innúmero de imágenes y reflejos texteados, solo es capaz de indicarnos que el recuerdo es un estigma funerario, que lo identitario sólo produce modelos globales, que nuestro recuerdo no ocupa más allá del selfie hedonista con un background de circuitos turísticos, nuestra memoria únicamente establecerá ejercicios miméticos de autorrealización especular. Lo cual, es en sí una paradoja: ¿Cómo podemos autorrealizarnos, auto-conformarnos psíquica y existencialmente si nuestra identidad personal imita patrones de identidad corporativa? ¿Cómo podemos establecer una memoria personal que articule el sentido que damos a **nuestro propio ser único**, diferente a los demás y continuo en el tiempo, si sólo somos sombras proyectadas de un modelo predeterminado de éxito?

Cabe preguntarse, de nuevo, que anaqueles de la memoria se ahorman en instagram, si lo político, y lo sexual están permanentemente censurados. ¿Qué algoritmo, conforma una sociedad de mujeres mutiladas con sus pezones borroneados o tachados, como si la aréola, el pezón, y los conductos lactíferos fueran vulgares, inconvenientes o groseros? ¿Qué archivo podemos extraer de esta comunidad de mutilados, corporales y políticos? ¿Son finalmente, las redes receptáculos utópicos, de una sociedad escogida y obediente, cuya premisa es gustar, agradar, complacer, deleitar? ¿Es por ello que los cuerpos carecen de impurezas, están pos/producidos, pos/trados, pos/ados? ¿Es esta la base de estos recuerdos, de este enorme almacén imagístico: lo impostado, lo posante, lo aderezado, en definitiva, ¿lo desnaturalizado? Si una de las mayores ocupaciones, en tiempo real, de los individuos contemporáneos consiste en esta agregación, en esta anexión al consumo de idealidades, ¿Dónde se almacena la memoria de los analfabetos digitales, de los desposeídos? ¿No son dignos de este relato? Y finalmente, si no forman parte del mismo ¿es correcto nominarlo como redes “sociales”? ■

Referencias

- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Un mensaje sin código*. Buenos Aires: Ediciones Godot
- (2007). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Belting, Hans. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. (2008). *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Binet, Laurent. (2016). *La séptima función del lenguaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Bravo López, Laura. (2020). “Elegía al rostro final: la fotografía de la máscara mortuoria de Erich Sander”. *Visión doble*. Revista de crítica e historia del arte. Facultad de Humanidades. Universidad de Puerto Rico. <https://revistas.upr.edu/images/visiondoble/2020/Ens4.pdf>
- Brea, J.L., Mitchell, W.J.T., Rampley, M. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal.
- Burgin, Victor.(2004). “Ver el sentido” en Ribalta (ed.): *Efecto Real*. Debates modernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili
- Contreras Albornoz, Francisco de P. y Gasca Bazurto, Luis F. (2016). “Las emociones del espectador en una experiencia, fotográfica, pictórica y cinematográfica”. *Praxis & Saber*, vol. 7, núm. 14. <https://www.redalyc.org/journal/4772/477249927007/477249927007.pdf>
- Del Río, Victor. (2010). *Factografía*. Madrid: Abades Editores
- Derrida, J. 2012. *De la gramatología*. Madrid: Grupo editorial siglo XXI.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Eco, Umberto. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, Umberto. (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Pres.
- Foucault, Michel. (2010). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Grupo editorial siglo XXI.
- Foucault, Michel. (1999). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Grigoriadou, Eirini. (2014). “Las tipologías fotográficas: el archivo y la fisiognomía en Alemania de Weimar”. *Anales de Historia del Arte*. Vol. 24. Núm. Especial. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/48700>
- Hunter, Jefferson. (1987). *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Magritte, R. 1986. *Las palabras y las imágenes*. Stuttgart: Reclams Universal Bibliothek.

- Marzal Felici, Javier. (2021). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Pavese, Cesar. (2003). *El oficio de vivir*. El País. Clásicos del siglo XX.
- Prieto Aguaza, Alberto. (2014). *Ventanas, espejos y sombras. Imagen analógica y textualidad en Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Proust, Marcel. (2016). *En busca del tiempo perdido*. Alianza Editorial
- Seligmann Silva, Márcio. (2015). "Sobre el anachivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamin". *Constelaciones*. Revista de Teoría Crítica. Número 7. Diciembre. https://www.academia.edu/48845586/Este_ticas_del_poder_y_contrapoder_de_la_imagen_en_Am%C3%A9rica
- Sontang, Susan. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Stein, Gertrude. (1935). "Portraits and repetition" en *Lecturas in America*, New York: RandomHouse.
- VilaróMoncasi, Arnau. (2011). "El eco de la fotografía de Barthes. La nueva cámara lúcida. Notas sobre el cine digital". *Comunicación y sociedad*. Vol. 24. Nº1. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/23813>
- Vilches, Lorenzo. (1997). *La lectura de la Imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- Willy Ronis. (2021). *Aquel día*. Periférica & Errata naturae.
- Yacavone, Kathrin. (2017). *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Barcelona: AlphaDecay