

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA**

REFERENTE. LITERATURA Y FOTOGRAFÍA

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :
MAESTRA EN LETRAS
P R E S E N T A:
XIMENA BERECOCHEA FERNÁNDEZ

**ASESOR:
DR. CÉSAR GONZÁLEZ OCHOA**

MÉXICO, D.F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción

A través de la presente investigación pretendo acercarme a dos formas de representar, la literaria y la fotográfica. Mi intención es enfocarme específicamente en la manera en que ambos medios representan el mundo tangible. ¿Cuál es la cercanía o distancia que guardan con respecto a los referentes que representan? y, a su vez, ¿qué implica esto en el proceso receptivo?

Para aludir a esta relación con lo representado, he considerado pertinente partir de la conformación semiótica, tanto literaria como fotográfica.¹ Dentro del vasto terreno de la teoría de la significación, me apoyaré en las aportaciones de Ferdinand de Saussure por enfocarse en los signos lingüísticos además de que con su propuesta estructural da mayor objetividad y rigor a la ciencia que él mismo denomina semiología —y que ahora inserto en el campo de la semiótica²—, en Charles Sanders Peirce por ser el principal teórico de la semiótica anglosajona y por ocuparse de todo lo cognoscible como sígnico. De este modo podré abordar a los signos que conforman el texto literario, así como los que constituyen la imagen fotográfica, a través de su propuesta. Finalmente, me apoyaré también en el Grupo μ , porque su propuesta semiótica está enfocada específicamente en el signo visual.

A partir de la base semiótica que presente, se desprenderá el centro de la investigación. Si la literatura se conforma por signos lingüísticos ¿cómo representa lo

¹ Subrayo que en el caso de la fotografía, me enfocaré específicamente en imágenes que representan con base en la semejanza.

² Herón Pérez Martínez en su obra: *En pos del signo lingüístico. Introducción a la semiótica*. 28, señala que en 1969, al crearse la Asociación Internacional de la Semiótica, se decide que se llame semiótica a la disciplina que estudia los sistemas de significación y con ello el término se generaliza para designar a las disciplinas que se ocupen de cualquier asunto relacionado con el fenómeno de la significación. Así pues, en el trabajo que ahora me ocupa, me referiré a los diferentes modelos sígnicos que presente como semióticos.

tangible del mundo? ¿cuál es el papel del referente en esta forma de significar? Por otro lado, y en relación también con los objetos que representa, ¿cómo significa la fotografía en la que puede reconocerse lo representado? y ¿qué conlleva, la percepción de este tipo de imágenes?

Antes de comenzar con la investigación, apunto a la idea de que, justamente de la forma en la que representan ambos medios, se desprenden particularidades importantes que valdría la pena subrayar. Creo que como estudiante o profesional de la literatura o de la fotografía, el mejor conocimiento de las herramientas de trabajo —en este caso, las imágenes fotográficas o el texto literario— es crucial para el aprovechamiento o mejor entendimiento de las posibilidades de ambos medios.

En los últimos capítulos presentaré dos casos de obras que se conforman por texto literario e imágenes fotográficas. Creo que cuando las dos formas de representación se entrelazan, las particularidades de ambas resaltan aún más. De este modo, se relacionará la parte teórica de la investigación con obras existentes y así, los puntos tratados resultarán más claros.

Si bien el enfoque que ahora propongo abarcará solamente algunos aspectos de ambas formas de representación, creo que (permitirá vislumbrar múltiples recovecos que invitan a otros estudios) abrirá nuevas puertas a futuros estudios a través de los cuales se vayan abordando los múltiples recovecos que estos tienen. Por lo tanto, el presente trabajo apunta apenas al comienzo de una discusión que puede ampliarse en muchos sentidos dentro del terreno que se ocupa de las correspondencias, divergencias y relaciones entre los distintos modos de significar.

1. Aproximación a los modelos semióticos de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce y Grupo μ

1.1 Ferdinand de Saussure

El *Curso de lingüística general* es la obra a través de la cual nos es posible conocer el pensamiento del lingüista suizo, Ferdinand de Saussure. Ésta es el resultado de una edición póstuma realizada por dos de sus discípulos a partir de las notas que ellos mismos, y otros alumnos tomaron durante las clases que Saussure impartió en la Facultad de Ginebra entre 1907 y 1911.

Para los fines específicos del presente trabajo, tomaré de las importantes aportaciones saussurianas exclusivamente aquellas que se refieren al modelo del signo lingüístico.

En el *Cours*, Ferdinand de Saussure propone una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social y la denomina *semiología*. Señala que la lingüística es una parte de esta ciencia general.³ No obstante, el pensamiento de Saussure gira en torno al lenguaje humano articulado; es así que los signos que él estudia y, por lo tanto, el modelo sígnico que propone, es específicamente lingüístico.

Los signos lingüísticos son las entidades concretas de las que se compone una lengua, estos son de carácter psíquico y se conforman por dos caras que se relacionan por una doble implicación: “El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un

³ Véase: Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. 29.

concepto y una imagen acústica.”⁴ Más tarde, Saussure reemplaza *concepto* por *significado* e *imagen acústica* por *significante*. Se trata pues, de un modelo sígnico dual.

Me interesa subrayar el carácter psíquico del signo lingüístico, éste se hace evidente en la siguiente cita que tomo del *Cours*:

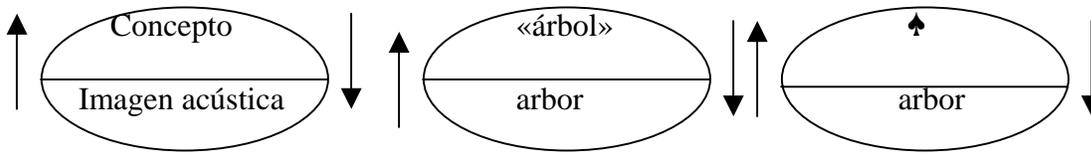
El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial y si se nos ocurre llamarla «material» es sólo en el sentido y por oposición al otro término de la asociación, generalmente más abstracto.⁵

La *imagen acústica* o *significante* es la parte del signo lingüístico que se presta a una mala interpretación. Puede llegar a pensarse —como señala la cita anterior— que éste es el sonido material, o bien, que se trata de el trazo escrito que nos remite a un concepto general o significado. Con base en el *Cours* vemos que esto no es así, el *significante* es la representación mental que se genera en el receptor que escucha o lee un signo lingüístico.

Saussure presenta su propuesta sígnica con el siguiente esquema:

⁴ *Ibid.* 86.

⁵ *Idem.*



Considero que esta forma de presentar al signo lingüístico incrementa la posibilidad de mal interpretar lo que es el significante porque el segundo ovoide invita al lector a asociarlo con lo que ve, es decir, el trazo escrito «árbol». Parece más acertado lo que se presenta en el tercer ovoide ya que se presta a relacionarlo con la posible forma en la que cualquier receptor asociaría el trazo escrito o el sonido de: *árbol*. Sin embargo, aún así puede ser confuso ya que la representación de «árbol» en un individuo no será igual a la de otro y por lo tanto no tiene que ser como la que el esquema muestra.

Es difícil la labor de representar de forma tangible un signo que se propone como psíquico y que es generado por un ente material, sea éste sonido o escritura, pero ya aclarado el punto, a continuación presentaré las características que Saussure le atribuye al signo lingüístico:

1. Arbitrariedad

La liga que une significante y significado es arbitraria. No existe una relación natural entre la imagen acústica y el concepto de un signo lingüístico, éste es inmotivado. Así pues, los signos lingüísticos son convencionales, es decir, que el lazo que une las dos partes constitutivas del signo descansa en principio sobre un acuerdo de determinada comunidad.

Saussure responde a posibles objeciones y aclara que incluso las onomatopeyas o las exclamaciones no son motivadas. Con respecto a las primeras, señala que en muchos casos, si nos remontamos a formas latinas veremos que no existe un lazo natural entre los dos componentes del signo lingüístico, por otro lado, en los casos en los que se trata de imitar el sonido de lo que se representa, aclara que se está respondiendo a una convención. Con respecto a las exclamaciones, indica que éstas varían según la lengua que se utiliza. Esto muestra el hecho de que no responden a una liga natural con lo representado.

2. Linealidad

De acuerdo con la naturaleza acústica del signo lingüístico, éste se desarrolla en el tiempo de manera lineal y mensurable. Del mismo modo, si el significante se presenta de forma escrita, se seguirá una línea, que en este caso ocupará un espacio. De este rasgo de linealidad del signo lingüístico —en el que un signo sigue al otro— se desprende el carácter sintagmático del discurso.

Vemos que el rasgo de linealidad supone un atributo más del signo lingüístico, el de la temporalidad.

3. Inmutabilidad

La liga que une las dos partes de un signo lingüístico no puede ser transgredida por ningún miembro de la comunidad que lo utiliza. A pesar de que no exista un lazo motivado entre significante y significado, no se puede reemplazar un significante por otro y no habría razón para hacerlo, el sistema que conforma cada lengua se va heredando y es

complejo, no soportaría la posibilidad de que los usuarios la modificaran libremente. En este sentido, el signo lingüístico es inmutable.

4. Mutabilidad

El signo lingüístico se utiliza en un tiempo incesante y por lo tanto va sufriendo transformaciones en las que se desplaza la relación arbitraria entre significante y significado. Este rasgo no se opone con el anterior porque los cambios que se pueden dar a lo largo del tiempo no afectan el uso de la lengua por parte de los individuos que la comparten.

Por último, me referiré a un rasgo importante que Saussure presenta y que añadiré a las cuatro características del signo propuestas. Se trata del carácter diferencial del signo lingüístico: “(...) lo mismo que el juego de ajedrez está por entero en la combinación de las diferentes piezas, así la lengua tiene el carácter de un sistema basado completamente en la oposición de sus unidades concretas.”⁶ El signo lingüístico significa de acuerdo a su oposición con los otros signos lingüísticos, por lo tanto, el valor del signo se desprende del carácter diferencial de éste en relación con el sistema que conforma la lengua.

Para cerrar con este primer capítulo, creo pertinente señalar que hasta ahora la intención ha sido presentar de manera muy breve los aspectos relacionados con el signo lingüístico que Saussure propone y que más adelante, en el apartado 1.4, *Dos universos sígnicos, literatura y fotografía*, retomaré para fundamentar puntos cruciales del presente trabajo.

⁶ *Ibid.* 131.

1.2 Charles Sanders Peirce

La teoría de la significación que propone Charles Sanders Peirce abarca un terreno más extenso que el modelo sígnico de Saussure enfocado específicamente a aquellos signos que conforman la lengua. De acuerdo con el pensamiento de Peirce, nuestro acercamiento al mundo es semiótico, es decir que todo lo cognoscible se nos presenta a través de signos y por lo tanto, vivimos una realidad semiótica.

Considero importante señalar que para fines específicos del presente trabajo, aludiré solamente a algunos términos de los muchos que conforman la teoría de la significación de Peirce. Si bien me enfocaré en su propuesta semiótica, será necesario mencionar algunos aspectos que son fundamentales para una adecuada comprensión del modelo que propone.

Charles Sanders Peirce es uno de los principales representantes del pragmatismo norteamericano que busca lograr un equilibrio entre el mundo que pensamos y el mundo que vemos, es decir, entre pensamiento y realidad. Con base en el pensamiento pragmatista, este equilibrio se da gracias a una acción semiótica, el hombre se acerca al mundo a través de signos. Así, sujeto y objeto se unen gracias a la semiosis.⁷

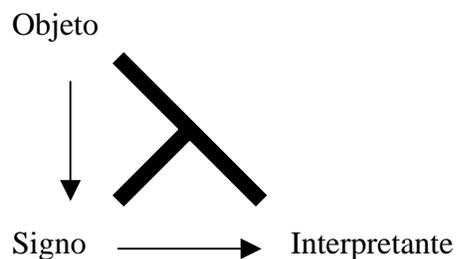
Con respecto a esta unión entre pensamiento y realidad, o bien, con base en la manera en la que se constituye la conciencia del hombre sobre el mundo, Peirce propone

⁷ Esta información sobre el pragmatismo norteamericano se basa en: Angel Manuel Faerna. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. 1-33.

una teoría que denomina *faneroscopía*. Según ésta, existen tres formas posibles de acercarnos al mundo:⁸

1. Primeridad: es la cualidad sin nombre, la posibilidad. A través de la primeridad el individuo se introduce al mundo por la cualidad, pasa por la relación de la segunda y cobra sentido en lo tercero o terceridad.
2. Segundidad: es la relación. El individuo se descubre diferente del mundo al que se enfrenta y entonces relaciona lo que percibe con su propia experiencia de vida.
3. Terceridad: es la ley, la convención. El individuo se enfrenta con algo externo a él y vuelve a su memoria sígnica, convencional. Aquí aparece el mundo semiótico.

A continuación presentaré el esquema básico del signo que Peirce propone:



De acuerdo con el pensamiento de Charles Sanders Peirce, el signo o representamen “(...) es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter.”⁹ El objeto es lo que representa el signo, y el interpretante es la norma

⁸ Para la definición de estas tres categorías me basaré en dos fuentes:

Francisca Pérez Carreño. *Los placeres del parecido. Icono y representación*. 28-62.

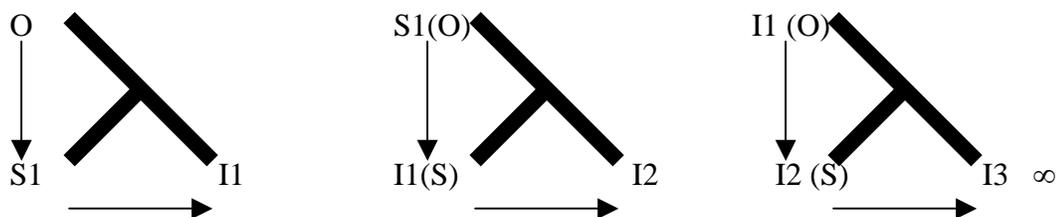
Notas realizadas en el Seminario de Humberto Chávez Mayol, México, Centro Nacional de Investigación de Documentación e Información de Artes Plásticas en el Centro Nacional de las Artes, 2002.

⁹ Charles Sanders Peirce. *La ciencia de la semiótica*. 22.

social o el hábito colectivo que forma parte del signo, y también es el aquí y el ahora de las mentes que lo perciben y actualizan. Es importante subrayar que el interpretante no es el intérprete o receptor del signo, se trata de uno de los elementos constitutivos del signo que si bien conforma la parte relacionada con la recepción del signo, no es el receptor mismo sino que se refiere al proceso receptivo que se asocia con el propio signo en relación con la comunidad en la que se genera. Peirce propone tres tipos de interpretante que tienen que ver con el proceso receptivo del representamen, aludiré a estos más adelante.

Las flechas que aparecen en el esquema representan determinaciones del signo y la T que une las tres partes, alude a una relación triádica. Todo signo necesita de la cooperación de sus tres instancias. Así pues, el representamen es uno de los elementos de una relación triádica, éste es de acuerdo a un objeto al que representa y ambos se unen a un tercero que es el interpretante.

En función del presente trabajo es importante notar que a diferencia del signo lingüístico dual que propone Saussure, el esquema del signo de Peirce está constituido por tres partes ya que incluye al objeto que se representa dentro de la propia conformación del modelo sígnico. De acuerdo con las flechas que pueden verse en el esquema del signo, el interpretante se relaciona con el representamen de la misma manera en que este último lo hace con el objeto, así se establece un nuevo interpretante. De este modo se da lo que Peirce denomina semiosis infinita y que puede representarse mediante el siguiente esquema:



La semiosis infinita —que como puede verse, está ligada a lo que es el interpretante— remite a una propuesta semiótica dinámica y móvil. Esto es lógico si tomamos en cuenta que Peirce desarrolla una teoría de la significación que abarca todo lo cognoscible y este acercamiento al mundo supone una dialéctica entre el mundo real, codificado por determinada sociedad, y los individuos que la van actualizando. Este acercamiento a lo cognoscible en el que, a través de la semiosis se va construyendo el interpretante, está ligada con la dinámica social.

El signo sustituye a un objeto no en todos sus aspectos sino con base en alguno en especial, “(...) es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter.”¹⁰, a este carácter al que se refiere el signo o representamen, Peirce lo llama ground o fundamento. Dependiendo de cuál sea este ground que sirve de base para la representación, puede haber tres tipos de representamen:

1. Cualisigno: representa a un objeto con base en alguna cualidad de éste. El ground o fundamento es una cualidad del objeto.
2. Sinsigno: representa a un objeto con base en la relación de este objeto con algo externo a él. El ground o fundamento es la relación del objeto con algo más.

¹⁰ *Idem.*

Legisigno: representa al objeto con base en una ley o convención. El ground o fundamento es alguna ley o acuerdo de determinada comunidad.

Con base en la definición que Peirce da del objeto como lo real cognoscible y externo al sujeto, propone cuatro tipos más de signos que responden a la manera en la que el objeto es representado. Puede ser un objeto representado como icono, como hipoicono, como índice o como símbolo:

1. Icono: objeto representado como posibilidad o cualidad.
2. Hipoicono: objeto representado con base en la similitud.
3. Índice: objeto representado con base en alguna relación. Este objeto está unido al signo o representamen por acción directa o reacción.
4. Símbolo: objeto representado de acuerdo con alguna ley o convención.

En los escritos de Peirce, hay cierta ambigüedad en cuanto al uso de los términos icono e hipoicono. Si bien establece una diferencia entre ambos, él mismo utiliza el término icono para referirse a lo que ha definido como hipoicono. En el presente trabajo marcaré las diferencias que el teórico norteamericano propone y me apegaré a estas definiciones para evitar confusión.

La siguiente cita se refiere a lo que el hipoicono es:

Pero un signo puede ser icónico, es decir, puede representar a su objeto predominantemente por su similaridad, (...) Si fuera necesario designarlo con un sustantivo, un representamen icónico podría llamarse *hipoicono*.¹¹

Por otro lado, con respecto a lo que propone como icono, se trata del signo que representa a un objeto como posibilidad o cualidad. Siguiendo el pensamiento de Peirce, esto quiere decir que el icono es el resultado de una percepción de primeridad por parte del receptor. Éste se enfrenta a un signo que no puede nombrar, en este sentido se trata de un signo que representa con base en la posibilidad o cualidad. Esta cualidad conforma en la mente del espectador un icono puro, es decir, una copia de lo que ve:

Un Icono es un Representamen cuya Cualidad Representativa es una Primeridad de él en tanto Primero (...) Un signo por Primeridad es una imagen de su objeto (...) un objeto externo provoca una idea mediante una reacción sobre el cerebro. Para decirlo con el mayor rigor, es imposible que aun una idea sea un icono, excepto en el sentido de una posibilidad o Primeridad. Una posibilidad singular es un icono únicamente en virtud de su cualidad.¹²

Ya subrayada la diferencia entre icono e hipoicono, Peirce propone tres tipos de hipoicono:

1. Imagen: comparte cualidades simples con el objeto que representa. Hay una similitud cualitativa entre el objeto y el signo o representamen.

¹¹ *Ibid.* 46.

¹² *Idem.*

2. Diagrama: establece relaciones análogas con respecto a las partes que conforman el objeto representado. Por lo tanto, la semejanza entre el objeto representado y el signo se basa en la relación.
3. Metáfora: representa un objeto de acuerdo a un paralelismo con respecto a otra cosa.

A continuación me referiré brevemente a los diferentes tipos de objeto y de interpretante que Charles Sanders Peirce propone. Por un lado, distingue entre objeto inmediato y objeto dinámico, el primero es el objeto que representa el signo y el segundo es el que el espectador conoce en el mundo que le rodea y por lo tanto relaciona con el signo al que se enfrenta. Por otro lado Peirce propone tres tipos de interpretantes, estos son, interpretante inmediato, interpretante dinámico e interpretante final. El primero es el que lanza el signo o representamen, éste forma parte del signo y el receptor no lo relaciona aún consigo mismo. El interpretante dinámico es el que el receptor del signo relaciona con su propia experiencia de vida. De este segundo interpretante pueden surgir normas como resultado del hábito. Por último está el interpretante final, éste es el que conforma un paradigma ya que es aceptado como ley por determinada comunidad. El interpretante dinámico y el final llegan a unirse, ya que los hábitos de los individuos comúnmente se entrelazan con convenciones de la comunidad a la que pertenecen.

Por último me referiré a lo que Peirce llama terceridad genuina y terceridad degenerada. Con base en el pensamiento peirceano todo representamen está en lugar de

un objeto en algún aspecto o carácter, pero solamente puede representar a ese objeto en la medida en la que el propio objeto representado sea, así mismo, un signo. Es así que todo lo que nos rodea son signos, la diferencia entre los que ya no se consideran signos sino objetos es que están *naturalizados*, es decir, que son percibidos como parte de la realidad. La terceridad genuina es la percepción conciente de signos, es decir, de algo que representa a otro. Por otro lado, la terceridad degenerada es aquella que permite percibir a los signos que conforman la realidad como realidad y no en su carácter *sígnico*. Peirce se refiere entonces con el término terceridad degenerada a la percepción de signos naturalizados. El proceso que se lleva a cabo para que sea posible una percepción de la realidad como tal y no como signos supone el paso directo de interpretantes dinámicos o finales —que ya conforman paradigmas de verdad— a objetos dinámicos, es decir a los objetos que el receptor relaciona con su propia experiencia. Se pasan por alto tanto al objeto inmediato como al interpretante inmediato en el proceso de acercamiento y percepción de la realidad, ya que ambos supondrían una conciencia, por parte del receptor, de que percibe signos.

Como mencioné al final del capítulo anterior, en el apartado 1.4, se expondrá la aplicación de estas teorías al tema de este trabajo. La intención hasta ahora es presentar lo más claramente posible los aspectos teóricos que funcionarán para apoyar la presente investigación.

1.3 Grupo μ

Francis Edeline, Jean Marie Klinkenberg y Philippe Minguet son tres de los integrantes belgas del Grupo μ , autores del *Tratado del signo visual*, que es la obra en la que aparece su propuesta en torno a un sistema sígnico de análisis e interpretación de imágenes visuales. Si bien el Grupo μ crea un modelo semiótico del signo plástico y otro del signo icónico —cada uno constitutivo de un sistema de significación completo—, para los fines específicos del presente trabajo aludir  únicamente al segundo.

En *Tratado del signo visual*, el Grupo μ alude al error que implica intentar aplicar el modelo semiótico que ha sido creado en torno al signo ling stico, a estudios de imágenes visuales. Propone entonces deslindar ambos campos de estudio, pero como consecuencia, esta conciencia en torno a la necesidad de separarlos provoca que tengan presentes las propuestas ling sticas en sus argumentaciones y propuestas semióticas. Esto resulta enriquecedor para el presente trabajo en el que se estudiar  la referencialidad en la literatura por un lado y en la fotografía —que representa con base en la semejanza— por otro. Digo que resulta enriquecedor porque el hecho de que el Grupo μ se proponga deslindar ambos terrenos, lo lleva a reflexionar en torno a las diferencias que existen entre ambas formas de representar.

Una de las diferencias que este grupo menciona y que se refiere a un punto de interés para el presente trabajo es aquélla que tiene que ver con la forma en que los signos ling sticos, a diferencia de los visuales, lanzan al espectador, de forma directa, al universo de significados. Podr  decirse entonces que el trazo escrito deviene transparente. En cambio, en el campo de los signos visuales, la experiencia perceptiva

obliga al receptor a percibir una imagen específica. Con respecto a este punto, el Grupo μ cita a Merleau Ponty y su idea fenomenológica según la cual la experiencia perceptiva constituye una integración instantánea al mundo y del mundo y continúa señalando:

Esta experiencia es siempre primera, en el sentido que precede (y tiene prioridad sobre) su propia explicitación. Así pues, en lo lingüístico, esta experiencia visual o sonora es enseguida anulada, o más exactamente, sobrepasada, en provecho de lo significado: el significante «se hace olvidar», es «transparente» o «transitivo».¹³

El Grupo μ , al igual que Charles Sanders Peirce no apoya la idea de que cualquier acto perceptivo requiera de una verbalización en el proceso de recepción¹⁴: “(...) la idea (...) de que el lenguaje es el código por excelencia, y de que todo transita por él mediante una inevitable verbalización, es falsa.”¹⁵ Pone como ejemplo, el hecho de que algunos conceptos como el de *esfericidad*, sean captados por niños que si bien los conocen y conviven con ellos, aún no los nombran.¹⁶

Este punto entra a terrenos filosóficos que salen del motivo central del presente trabajo, sin embargo considero relevante mencionarlos ya que develan aspectos

¹³ Grupo μ . *Tratado del signo visual*. 22.

¹⁴ Como ya se vio en el capítulo anterior, según Charles Sanders Peirce nuestro acercamiento al mundo es a través de signos. Estos signos no se limitan a aquellos que conforman el universo lingüístico, es así que su propuesta no apoya una primacía de la lengua en el proceso perceptivo. De hecho, Francisca Pérez Carreño en sus estudios sobre el pensamiento de Peirce, señala cómo de acuerdo al teórico norteamericano —a diferencia de lo que sucede con los signos lingüísticos por ser convencionales— a través de iconos pueden representarse cualidades, así, el receptor podrá enfrentarse a estos iconos desde un estado de primeridad, sin reglas de por medio. Véase: Francisca Pérez Carreño. *Op. cit.* 63-100.

¹⁵ Grupo μ . *Op. cit.* 46.

¹⁶ Véase: *Idem*.

relacionados con ambas formas de representar, por un lado la lingüística y por otro la visual.

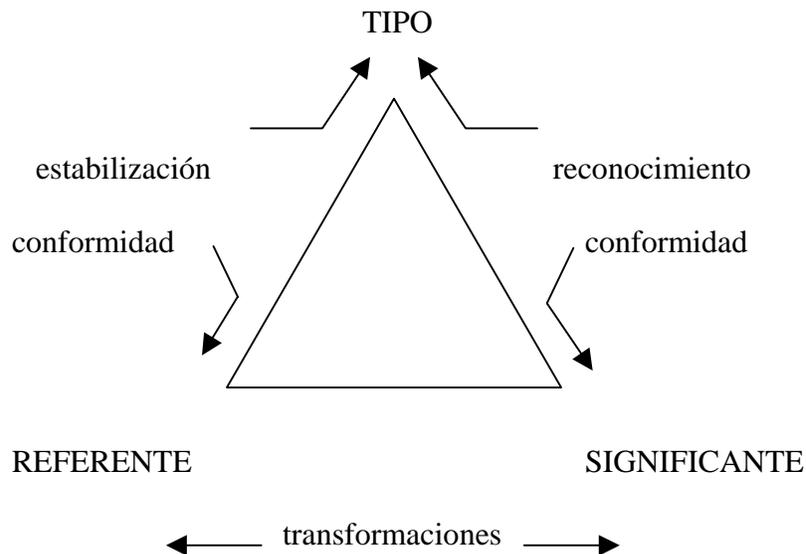
Como mencioné anteriormente, para fines específicos de la presente investigación me enfocaré únicamente en la propuesta que el Grupo μ hace del modelo del signo icónico. Según los teóricos belgas de este grupo, el signo icónico constituye un sistema de significación autónomo; así pues, proponen un modelo conformado por un campo de expresión —conjunto de estímulos visuales— y otro de contenido —universo semántico—. Cabe señalar que el concepto de iconicidad del Grupo μ es más restringido que el que propone Peirce¹⁷. Para el grupo belga lo icónico es aquello que guarda una semejanza con algo del mundo que nos rodea, por lo tanto, esta clase de signo es aquella que tiene similitud con la realidad, es decir que representa algo que forma parte del mundo. Es necesario que el signo remita a un referente con características espaciales reconocibles y comparables para que se le pueda llamar icónico.

Es importante el hecho de que el modelo del signo icónico que el Grupo μ propone sea triádico, ellos mismos subrayan la razón: “El signo icónico puede ser definido como el producto de una triple relación entre tres elementos. La originalidad de este sistema consiste en destruir la relación binaria entre un «significante» y un «significado» (...)”¹⁸. Es claro que no son los primeros en presentar un modelo triádico— ya se ha presentado aquí el modelo triádico de Peirce—, sin embargo lo que se hace evidente es que están tomando al signo lingüístico —dual— como base de comparación y lo que por consiguiente salta a la vista es este tercer elemento que integran al modelo

¹⁷ Como se mencionó en el apartado correspondiente, el teórico norteamericano hace una distinción entre icono e hipoicono.

¹⁸ Grupo μ . *Op. cit.* 120.

sígnico. A continuación presento el esquema del signo icónico que el Grupo μ propone:



Los tres elementos que conforman el signo icónico son: significativo, referente y tipo. Si se toma en cuenta la comparación que el propio grupo presenta con respecto al signo dual lingüístico, puede notarse que el tercer elemento, el que convierte a este modelo en triádico, es el referente.

Para comprender el esquema, me referiré a lo que cada uno de los tres elementos representa y, por último, a las relaciones que mantienen entre sí:

- Significante: es un conjunto de estímulos visuales asociados a un *referente* específico. Estos estímulos se relacionan con un *tipo* estable.

- Tipo: es un modelo interiorizado y estabilizado —con carácter mental y no físico— cuya función consiste en validar la relación entre el *significante* y el *referente*.

Los elementos que lo constituyen conforman un cuerpo de relaciones paradigmáticas.

- Referente: es particular y tiene características físicas. El *tipo* valida su existencia.

Las tres relaciones duales que se establecen entre los elementos que constituyen la tríada son las siguientes:

significante \longleftrightarrow referente

- Significante \Rightarrow referente: siguiendo la propuesta del Grupo μ , en este eje se da una relación que evidencia una diferencia con respecto al modelo lingüístico¹⁹. Se trata de una relación de *transformación* considerada desde la recepción del significante. La *transformación* que se da puede ser comprendida por el espectador gracias a los datos que éste tiene con respecto a lo representado y que conforman el tipo.

- Referente \Rightarrow significante: es una relación de *transformación* considerada desde la creación de un significante. Esta *transformación* se elabora con base en el tipo.

tipo \longleftrightarrow significante

- Tipo \Rightarrow significante: con base en el tipo, se da una prueba de *conformidad* de lo que el significante representa.

- Significante \Rightarrow tipo: por medio del *reconocimiento* se confronta un referente singular con el modelo general del tipo.

referente \longleftrightarrow tipo

¹⁹ La diferencia que subraya esta relación, con respecto al signo lingüístico, es que éste —como ya señalé cuando presenté el modelo saussureano—, tiene un carácter psíquico que se aleja de los rasgos espaciales tanto del significante icónico como del referente que propone el Grupo μ . Así mismo, la presencia de un referente rompe con la dualidad que caracteriza al signo lingüístico.

- Referente \Rightarrow tipo: se da una *estabilización* e integración por la extracción de elementos del referente —particular— que pasan a formar parte del tipo —general—.

- Tipo \Rightarrow referente: con base en el tipo, se da una prueba de conformidad de lo que el referente es y los rasgos que lo conforman.

En estos tres primeros apartados, la intención ha sido presentar brevemente aspectos teóricos que funcionarán para apuntalar la presente investigación. En el siguiente capítulo se aplicarán los puntos, que hasta ahora han sido solamente presentados, al tema central de este trabajo.

1.4 Dos universos sígnicos, literatura y fotografía

Le lecteur ne sera jamais un spectateur. Le spectateur ne sera jamais un lecteur.

Pascal Quignard²⁰

En los tres capítulos anteriores presenté una aproximación a los modelos sígnicos de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce y Grupo μ . Esta pequeña selección del vasto panorama de la semiótica servirá como punto de partida y fundamento para el análisis comparativo entre la referencialidad en literatura y en fotografía.

Antes de aludir a estas dos formas de significación, es importante establecer los límites que bordearán la investigación.

Con respecto al campo de la literatura, me enfocaré en prosa literaria. La obra que servirá de apoyo para el análisis pertinente será, específicamente, novela y ensayo.

Así mismo, en cuanto al universo de posibilidades fotográficas, acotaré el estudio únicamente al tipo de fotografía que representa con base en la semejanza, es decir, a aquella en la que es factible reconocer lo representado.²¹

De acuerdo con los límites mencionados, a continuación ubicaré a la literatura y a la fotografía dentro del terreno semiótico ya presentado.

²⁰ Pascal Quignard. *Petit traités I*. 135.

²¹ Es pertinente señalar que me enfocaré específicamente en fotografía analógica y no digital. Es decir, en la forma de fotografía tradicional que se vale del medio mecánico óptico-químico y que requiere de soportes sensibles a la luz.

La literatura es un modo de creación que se vale de la lengua y por lo tanto se conforma de signos lingüísticos. Por esta razón, puede relacionarse de forma directa con el modelo —específicamente lingüístico— creado por Ferdinand de Saussure. Así pues, si se aplica la propuesta saussureana a un acercamiento en torno a la configuración semiótica de la literatura, puede afirmarse que el universo sígnico literario se conforma por entidades psíquicas de dos caras —significante/significado—. La ausencia de un tercer elemento (objeto o referente) en el modelo es importante ya que es la que acentúa el carácter psíquico del signo lingüístico. Con respecto a este punto, resulta pertinente una cita de Saussure: “(...) cada término lingüístico es un pequeño miembro, un *articulus* en el que una idea se fija en un sonido y en el que un sonido se vuelve signo de una idea.”²² Puede verse que, según Saussure, el signo lingüístico se forma a partir del mundo de las ideas, no del mundo de los objetos. Así mismo, es pertinente recordar que el lingüista suizo da prioridad al signo vocal —conformado a partir del universo de sonidos— sobre el signo escrito, sin embargo no excluye la existencia de este último. De aquí que en la cita presentada, se refiera a sonidos y no a trazos escritos.

A partir de esto, puede decirse que los signos lingüísticos que conforman, en este caso, una obra literaria, funcionan como intermediarios entre dos campos. Si pensamos en estos dos campos desde una perspectiva en la que se considera la creación de la obra, éstos serán: el del pensamiento del autor y el del universo de trazos escritos que genera. Por otro lado, si abordamos la obra literaria desde una perspectiva de su recepción²³, los dos campos mencionados serán: el del pensamiento de cualquier posible lector y, así mismo, el que se encuentra impreso en papel y que está compuesto por trazos escritos.

²² Ferdinand de Saussure. *Op. cit.* 139.

²³ En el presente trabajo me enfocaré primordialmente en la parte receptiva de obras literarias desde un enfoque fundamentado en la estructura sígnica de esta forma de representación.

Reitero entonces que la ausencia de un tercer elemento en el modelo sígnico saussureano, es decir, de un objeto, es primordial para el punto central de esta investigación. Esta omisión de objeto o referente, va de la mano del carácter psíquico al que se refiere Saussure cuando define el signo lingüístico: “El signo lingüístico es por tanto una entidad psíquica de dos caras (...).²⁴ Si tomamos en cuenta que lo que este tipo de signos está uniendo no son nombres y cosas sino conceptos —que descansan en el pensamiento— e imágenes acústicas —es decir, representaciones mentales a las que nos lanzan, en este caso, un conjunto de trazos escritos—, se hace evidente el carácter psíquico al que Saussure se refiere.

Así pues, la literatura, desde un punto de vista semiótico, es decir, abordándola desde su configuración como forma de representación o significación, funciona como intermediaria entre el conjunto de trazos escritos que generan en el lector representaciones mentales de lo que lee (significante o imagen acústica), y el pensamiento (significado o concepto). De acuerdo con la propuesta saussureana, si los significantes son las representaciones mentales que cada individuo elabora en su mente cuando sus sentidos son testigos de trazos escritos —que en este caso conformarían en su totalidad una obra literaria—, entonces, estas representaciones serán distintas en cada uno. Por lo tanto los significantes son particulares en cada individuo; de aquí se desprende una parte del carácter psíquico del signo lingüístico.

Con respecto al significado, los mismos lectores que al realizar la lectura de la obra literaria generaron representaciones mentales a partir de está, relacionarán estos significantes particulares con el universo de significados, estos últimos generales y convenidos por determinada comunidad.

²⁴ Ferdinand de Saussure. *Ibid.* 86.

Desde esta perspectiva sígnica, la literatura funciona como un puente entre este universo de trazos escritos que generan representaciones mentales particulares, y el pensamiento que relaciona a estos particulares con significados convencionales.

El lazo que existe y que lleva al lector a relacionar, a partir de los trazos específicos con los que se enfrenta, sus representaciones particulares a conceptos generales, es un lazo arbitrario. Así como la lectura del trazo escrito *silla* genera una representación de una silla particular en X individuo receptor, que a su vez lo relaciona con el concepto o significado general de *silla*; otro trazo escrito como por ejemplo: *sama*, podría hacerlo del mismo modo, si esto fuera acordado por determinada comunidad. Entonces, los signos ling sticos funcionan como puentes entre el universo de significados convencionalmente unidos, a sonidos o trazos escritos que generan representaciones mentales en los individuos que los escuchan o leen. La arbitrariedad de esta clase de signos no motiva cambios ya que no tiene sentido que se decida denominar *sama* a lo que de acuerdo a una convención, se ha aprendido que se denomina *silla*. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta misma arbitrariedad permite que se vayan dando desplazamientos entre el significado y el significante que conforman los signos ling sticos. Estos rasgos de los signos ling sticos —arbitrariedad, inmutabilidad y mutabilidad— son rasgos por consecuencia de la literatura desde su base semiótica.

Por otro lado, los signos ling sticos tienen la característica de ser lineales. En el caso de obras literarias escritas, los signos aparecen uno detrás de otro formando líneas que ocupan un espacio. Esto supone un atributo más que es el de la temporalidad. Para leer una obra literaria es necesario seguir la linealidad de los signos que la conforman y este proceso supone un tiempo determinado.

Por último, de acuerdo con la propuesta saussureana, está el carácter diferencial. Los signos lingüísticos adquieren su valor a partir de las diferencias que mantienen con respecto a los otros signos lingüísticos. Así pues, en una obra literaria cada entidad sémica que la conforma adquiere su valor de acuerdo y con respecto a los otros signos lingüísticos con los que constituye el texto literario.

Para fines del presente trabajo sería suficiente ubicar la configuración semiótica de la prosa literaria con base en la propuesta semiótica de Saussure ya que por estar enfocada específicamente al terreno lingüístico es muy precisa y pone en evidencia los rasgos más relevantes de esta forma de significación. Sin embargo, el modelo semiótico triádico de Peirce contrasta con la dualidad del signo lingüístico que propone Saussure y esto expone, de forma evidente, rasgos de importancia para esta investigación. Por lo tanto, a continuación ubicaré al signo lingüístico —como constitutivo del texto literario— de acuerdo y con base en los términos que he presentado en el capítulo dedicado a la propuesta del teórico norteamericano.

En primer lugar, y siguiendo la propuesta de Peirce, para comprender un signo lingüístico, el acercamiento por parte del receptor tiene que ser en un estado de terceridad. Es indispensable que éste conozca la convención por la que se ha determinado que un signo esté en lugar de algún objeto, este último no de forma específica —ya que la forma de significación lingüística no muestra lo que representa— sino abarcando un concepto general²⁵. Un acercamiento en terceridad supone que el receptor conozca y

²⁵ Entiéndase por este concepto general lo que Saussure denomina, primero concepto, y más tarde significado.

comparta una ley o convención que le permita comprender lo que lee —en este caso algún texto literario—. El carácter representativo de una obra literaria es muy claro, el receptor, al realizar la lectura sabe que no se enfrenta a una realidad sino a un texto que representa algo. Por esta razón, la lectura de una obra literaria constituye un caso de terceridad genuina.

Si bien, en el caso de la propuesta semiótica peirceana —a diferencia y en contraste con el modelo del signo saussureano— hay un objeto presente formando una tríada, es importante señalar que al ubicar al signo lingüístico dentro de su modelo, éste siempre ocupará un lugar en el que la ley o convención sea el requisito para comprenderlo ya que no hay una liga evidente con el objeto representado. En el caso del modelo sígnico de Saussure, la ausencia de objeto remite, de forma clara y evidente, al hecho de que no existe un lazo natural o motivado entre significante y significado.

Para Peirce, el signo sustituye a un objeto con base en algún aspecto. En el caso del signo lingüístico ese aspecto es la ley convenida por determinada comunidad. Por lo tanto, los signos lingüísticos, de acuerdo con la propuesta peirceana, son legisignos.

Cabe recordar que el modelo semiótico del teórico norteamericano es móvil, así pues, un signo o representamen puede encajar en distintas formas de representación. A continuación me referiré a otro tipo de significación en el que se puede ubicar al signo lingüístico.

Con respecto al icono, hipoicono, índice y símbolo, Peirce señala que los signos que conforman una lengua —y por lo tanto, en este caso, los que conformarían un texto literario— pueden ser considerados símbolos. En este punto es importante aclarar una

diferencia crucial entre la concepción de símbolo de Peirce y de Saussure. La siguiente cita del lingüista suizo lo muestra:

Se ha empleado la palabra símbolo para designar el signo lingüístico o más exactamente lo que nosotros llamamos significante. Hay inconvenientes para admitirlo (...) Lo característico del símbolo es nunca ser completamente arbitrario, no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado.²⁶

Por el contrario, para Peirce, no existe una conexión factual entre el signo y el objeto representado. Para él, el símbolo es en sí mismo una regla que determina, por su carácter representativo, la interpretación que se le debe dar. La conexión que mantiene con el objeto responde a una convención. Entonces, con base en lo que Peirce denomina símbolo, puede decirse que los signos lingüísticos lo son.

El tipo de interpretantes que se dan en la lectura de un texto literario —con un enfoque en las entidades lingüísticas que lo conforman—²⁷ responde a la convencionalidad inherente al símbolo. No puede darse un interpretante inmediato sin una ley de por medio. Como ya ha sido señalado, un signo lingüístico requiere de un acercamiento en estado de terceridad para que pueda ser comprendido. Así pues, el interpretante inmediato depende de que el receptor conozca la lengua y sus reglas, por consiguiente, este tipo de interpretante, que sería aquel que permite un entendimiento más

²⁶ Ferdinand de Saussure. *Ibid.* 88.

²⁷ No se puede dejar a un lado que el presente trabajo se fundamenta en la conformación semiótica de lo que más tarde se analizará: prosa literaria y fotografía que representa con base en la semejanza.

directo, ya está subordinado al conocimiento de una convención. Si se conoce la lengua a la que pertenece el signo lingüístico el interpretante inmediato constituye el acceso a una comprensión; en segundo lugar, el interpretante dinámico corresponde a la relación que el lector hace de los signos lingüísticos que lee con su propia experiencia de vida, ésta siempre influida y determinada por el hecho de que el individuo es un ser social. Por último está el interpretante final; si bien este tipo de interpretante responde a leyes o convenciones —que como ya se señaló, son indispensables para la comprensión de los signos lingüísticos desde el primer acercamiento— en este caso, corresponde a un nivel de comprensión más profundo y ligado a paradigmas sociales.

Recapitulando y refiriéndome de forma general al texto literario, el interpretante inmediato corresponde a la posibilidad de comprender la lengua en la que está escrito y por lo tanto, al acceso a una lectura. El interpretante dinámico es la relación que cada lector establecerá entre el texto que lee y su propia vida. Por último, el interpretante final corresponde a la lectura que toma en cuenta y es determinada por conocimientos paralelos que conforman paradigmas literarios.

La imposibilidad de tener un acercamiento por una ruta que no comprenda la ley o convención pone en evidencia la arbitrariedad de este tipo de signos. No existe un lazo natural en la conformación del signo lingüístico que facilite otro modo de acceso. Este tipo de signo es vía de acceso a un vínculo, un vínculo que no se muestra en su forma representativa. Una vez más vuelvo a lo contundente que resulta la exclusión del objeto en el modelo saussureano.

Con respecto a esta ausencia del objeto en la configuración del signo lingüístico, es interesante ubicar, por último, al objeto inmediato y al objeto dinámico de la propuesta

semiótica peirceana, en el proceso de lectura de signos lingüísticos como constitutivos de un texto literario.

Si bien el objeto inmediato es, según Peirce, aquel que lanza el signo, lo peculiar en el caso del signo lingüístico, es que se trata de un objeto que se generará en la mente de cada lector a partir de la lectura del trazo escrito ya que no hay evidencia alguna del objeto representado en el signo lingüístico. De este modo, el objeto inmediato será particular en cada lector y estará subordinado a la comprensión de la lengua a la que pertenece el signo. Por otro lado el objeto dinámico será el que el lector relacione con su experiencia de vida, pero siempre a partir del objeto inmediato. Así pues, el objeto inmediato corresponde a la primera representación mental que se produce al enfrentarse con el signo lingüístico y en el caso del conjunto de signos que conforman un texto literario, se tratará de la configuración mental primera de un mundo propuesto en el texto, que se enriquecerá y personalizará en lo que Peirce llama objeto dinámico respondiendo al universo de conocimientos, vivencias e información de cada posible lector.

Con respecto al modelo del signo icónico del Grupo μ , es claro que no existe una relación con el signo lingüístico —como constitutivo del texto literario— ya que el modelo de este grupo de teóricos belgas está específicamente creado para el análisis de imágenes visuales.

Ahora corresponde ubicar a la fotografía dentro de los modelos semióticos propuestos. Como mencioné anteriormente, no me referiré a cualquier tipo de fotografía

sino a aquélla en la cual es posible reconocer lo representado. Con base en la definición del término *icónico* del Grupo μ ²⁸, me referiré a este tipo de fotografía como icónica.²⁹

Evidentemente, será imposible ubicar este tipo de fotografía, o cualquier otro, dentro del modelo *sígnico* de Saussure ya que éste se refiere de forma exclusiva a los signos lingüísticos. Por lo tanto comenzaré por ubicarla siguiendo la propuesta semiótica de Peirce.

A diferencia del signo lingüístico que requiere de un acercamiento en estado de terceridad porque su vínculo con lo que representa es arbitrario y responde a una

²⁸ Como ya se ha mencionado, el Grupo μ al presentar su propuesta del signo icónico, lo definen como aquél cuyas características espaciales son comparables a las del referente al que representan.

²⁹ En *Tratado de semiótica general*, Umberto Eco hace una crítica del iconismo en la que lo que el Grupo μ propone como icónico —y que funcionará como base para el modo en que me referiré a este término a lo largo del presente trabajo— puede resultar inocente. Digo que puede resultar inocente porque si bien el Grupo μ se refiere a una semejanza con el referente, también incluye un *tipo* en su modelo que alude a un carácter convencional, así como también se refiere a las *transformaciones* que se dan entre el referente y el significante. Sin embargo, a pesar de que incluye estas consideraciones, sí afirma lo siguiente: “(...) el signo icónico tiene un significante cuyas características espaciales son comparables con las del referente.” Véase: *Tratado del signo visual*. 107. Este grupo acepta la correspondencia entre el objeto y el signo icónico en términos de un parecido que incluso puede percibirse sin la necesidad de ser nombrado. *Ibid.* 46.

Volviendo al punto de vista de Eco sobre el tema, éste niega que los signos icónicos sean semejantes a los objetos, por esto, considera inocentes aquellas posturas que hacen referencia al parecido entre el objeto y el signo icónico. Alega que estos últimos están codificados culturalmente, y por esta razón, nos vemos obligados a percibir como semejante algo que de hecho es diferente. Señala entonces, que la semejanza responde a reglas y se refiere a la existencia de un código de representación icónica.

Si bien el punto de vista según el cual los signos icónicos responden a convenciones culturales es aceptado y sustentado por diferentes estudiosos del tema, personalmente comparto el punto de vista que proponen teóricos como los que ahora he elegido para fundamentar mi investigación: Grupo μ y Charles Sanders Peirce, este último con su definición de icono/hipoicono que, por formar parte de un modelo móvil, abarca un campo extenso que va desde la cualidad, sin ley, hasta la convención. Incluso, estudiosos del tema que no comparten la idea del relativismo icónico, tales como Michael Ranta, han presentado ejemplos en los que se muestra que no todas las asociaciones con lo representado, generadas por percepciones de imágenes de carácter icónico, responden a hábitos o a reglas culturales. Véase: Michael Ranta. “Against Iconic Relativism” en *Ensayos Semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura*. 1063-1072. No ahondaré más en el tema porque me desviaría del punto central de esta tesis; sin embargo, he considerado pertinente presentar, aunque sea de forma breve, esta otra perspectiva del iconismo.

convención, el tipo de fotografía a la que ahora me refiero permite una aproximación desde un estado de primeridad ya que lo que muestra, por ser mostrado, se presta a un reconocimiento sin reglas de por medio. Se da entonces un proceso de aproximación móvil, como toda la propuesta peirceana. A través de la cualidad o de *lo primero*, el espectador puede aprehender este tipo de imagen para entonces desplazarse en el proceso perceptivo a un estado de segundidad. En *lo segundo*, a partir de la cualidad percibida en el estado anterior, relacionará la semejanza del objeto cognoscible con el objeto representado. Por último, en lo tercero, volverá a su memoria símica que le permitirá relacionar la imagen a paradigmas y leyes convenidas por la comunidad a la que pertenece. Cabe señalar que se trata de una terceridad genuina ya que el espectador de una imagen fotográfica sabe que lo que observa es una representación de algún objeto y no el objeto en sí mismo.

Lo que resulta interesante del acercamiento en terceridad al signo lingüístico, por un lado, y en el caso de la fotografía, en un proceso que va de la primeridad, pasando por la segundidad hasta llegar a la terceridad, por otro, es que se evidencian rasgos importantes de ambas formas de representación. El acercamiento al primero requiere del conocimiento de la lengua y de las leyes que la rigen para poder comprenderlo. En el caso de la fotografía icónica, gracias a la semejanza que guarda con lo que representa, es posible tener una aproximación desde un estado que no implique reglas aunque en el proceso perceptivo se llegue a un nivel en el que los paradigmas en torno a lo observado determinen la interpretación que se haga de ésta.

A diferencia del signo dual lingüístico, el modelo semiótico que Peirce propone es triádico, integra al objeto representado al esquema del signo. Este aspecto es importante

si se trata de ubicar de forma general a la fotografía icónica. A diferencia de lo que sucede en la lengua como sistema de significación, la fotografía que significa con base en la semejanza, sí muestra lo representado, obviamente con los cambios que implica el proceso representacional y que dependen del ground o fundamento de la imagen. En el caso de este tipo de fotografía en el que puede reconocerse lo representado, los aspectos que funcionan como base de la representación, es decir, el ground de la imagen fotográfica se conforma por: la cualidad y la relación. Por lo tanto, puede decirse que se trata de un cualisigno así como de un sinsigno. Cualisigno porque representa a algún objeto específico de acuerdo con la cualidad, perceptible, que lo hace ser lo que es. Si se tratara de la fotografía de una silla, lo que la imagen fotográfica representa es la cualidad específica de la silla fotografiada. Sinsigno porque la imagen fotográfica es el resultado de una relación entre la luz incidente en el objeto fotografiado, el propio objeto reflejándola y el negativo fotográfico sensible a la luz. Este juego de relaciones es el que da como resultado el signo o representamen que constituye la imagen fotográfica.

De manera general, la imagen fotográfica cuya representación se basa en la similitud con lo fotografiado, es un cualisigno y un sinsigno. Con respecto al legisigno, puede decirse que cualquier imagen, al estar inserta en alguna comunidad, está en contacto con determinadas convenciones sociales; sin embargo, el ground del tipo de fotografías que ahora me ocupa no es alguna ley sino que, de forma predominante, lo son la cualidad y la relación.

Con base en las otras clasificaciones de signos de Peirce que presenté y que responden a la forma en que el objeto es representado, el tipo de fotografía que ahora me ocupa es un hipoicono ya que representa al objeto predominantemente por su similitud.

Dentro de las diferentes clases de hipoiconos, la fotografía es una imagen porque comparte cualidades simples con el objeto que representa. La similitud hipoiconica entre el objeto y el representamen, es cualitativa.

Así mismo, la fotografía es índice ya que el objeto fotografiado está unido al signo por reacción directa. Es importante subrayar el hecho de que el objeto en sí mismo no está en contacto directo con el negativo fotográfico. La relación que aquí se establece y que hace de la fotografía un índice es aquella que entabla el negativo expuesto, con respecto a la luz que ilumina un objeto determinado y que a su vez refleja. Se trata pues, de una relación de causalidad física entre el objeto fotografiado y el material fotográfico sensible. El carácter indicial también pone en evidencia que lo que se muestra en la fotografía estuvo en el lugar en el que se realizó la toma, la imagen fotográfica es indicio de ese hecho.

Con respecto a la fotografía como índice, cito a Peirce:

Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos (índice), aquellos que lo son por conexión física.³⁰

La afirmación de que las fotografías son exactamente iguales a los objetos parece algo categórica, es importante no pasar por alto otra parte de la frase en la que Peirce

³⁰ Charles Sanders Peirce. Op. cit. 48.

señala que esto sucede en ciertos aspectos. Estos aspectos son los que ya han sido apuntados y que determinan el tipo de signo en el que se puede ubicar a la imagen fotográfica que es semejante al objeto representado.³¹

Así mismo, cabe recordar que si bien Peirce ubica a la fotografía como claramente indicial, esto no la limita únicamente a esta forma de significar ya que el modelo peirceano, como se ha ido señalando, es móvil, y el carácter hipoicónico es también evidente.

Con respecto al símbolo y el tipo de fotografía que ahora me ocupa, según Peirce el símbolo no conlleva una relación factual entre el objeto y el representamen, por esta razón, a pesar de que como individuos sociales la recepción de imágenes se vea definida por leyes y convenciones, y por otro lado, que esta forma de representación sea posible gracias a dispositivos tecnológicos que obedecen a dictados culturales, no es posible ubicar a la fotografía como esta forma de significar.

Los diferentes tipos de acercamiento a los que se prestan las fotografías en las que puede reconocerse lo representado son distintos a los que requiere un signo arbitrario y convencional. Es significativo el hecho de que el propio Peirce ejemplifique lo que es el índice con fotografías instantáneas y, por otro lado, al símbolo con signos lingüísticos.

Lo que ahora interesa subrayar es el carácter hipoicónico e indicial de este tipo de fotografía, en contraste con la arbitrariedad —o carácter simbólico de acuerdo con Peirce— del signo lingüístico dentro de un texto literario.

³¹ Es evidente que Peirce no está tomando en cuenta ninguna otra posibilidad fotográfica en la que no sea reconocible lo mostrado. Sin embargo, no entraré en ese tema ya que sale de los fines particulares del presente trabajo. De acuerdo a la investigación que ahora presento, la cita de Peirce que alude al carácter indicial de la fotografía, señala lo necesario.

A continuación me referiré a los dos tipos de objeto que Peirce propone. A diferencia de la ausencia de objeto en el caso del signo lingüístico, en la fotografía icónica³² el objeto representado sí forma parte del signo. Por lo tanto el objeto inmediato, al ser aquel que lanza el signo al receptor, es singular, tiene características propias que se muestran, en la medida de lo posible, en la imagen fotográfica. Es decir, si un individuo observa una fotografía de una silla, el objeto inmediato será esa silla que se muestra y no otra. En contraposición con el carácter mental individual del objeto inmediato en la lectura de un signo lingüístico, el acercamiento a una fotografía icónica obliga a percibir un objeto particular. Este es el objeto inmediato. Por otro lado, el objeto dinámico es aquel que el individuo conoce en el mundo que le rodea con tamaño y textura real.

Los tres tipos de interpretantes y la percepción de una fotografía icónica, funciona del siguiente modo: el interpretante inmediato es el que lanza el representamen al espectador. En el caso supuesto de la fotografía de una silla, el interpretante inmediato sería el reconocimiento de esa silla que se muestra como tal, se trata de una comprensión correcta del signo. El interpretante dinámico es la relación que el receptor hará de esa silla que percibe en la imagen fotográfica, con respecto a su propia experiencia. Podría ser por ejemplo, la silla que él tiene y que funciona muy bien para trabajar en la computadora. En este segundo interpretante influye la experiencia del receptor pero también los hábitos que éste tiene y que en gran parte son determinados por convenciones sociales. Por último, el interpretante final sería aquel que ya constituye un paradigma.

³² Como he mencionado anteriormente, por fines prácticos, me referiré al tipo de fotografía que trataré en este trabajo, como icónica. Ya que Peirce y el Grupo μ se valen del término icono de distinta manera, subrayo el hecho de que lo utilizo en el sentido que el Grupo μ le da, es decir, como aquella cuyas características espaciales son comparables a las del referente que representan.

Con base en el ejemplo propuesto podría ser el reconocimiento de la silla fotografiada como diseñada por algún artista reconocido.

Hasta ahora se ha ubicado al signo lingüístico —como constitutivo del texto literario— con base en el modelo saussureano. Por otro lado, ya que la propuesta sémica de Peirce abarca todo lo cognoscible, ha sido posible situar al signo que constituye la fotografía icónica y al signo lingüístico de acuerdo a su modelo. La posibilidad de referirse a estas dos formas de representación con base en los mismos términos, ha marcado diferencias clave entre ambas. La dualidad de la propuesta sémica saussureana contrasta con el carácter triádico del modelo semiótico peirceano. La ausencia de un referente u objeto en la primera, contrapuesta a la presencia del objeto en el segundo, pone en evidencia el hecho de que el signo lingüístico no muestra lo que representa mientras que la fotografía icónica sí puede hacer, y como se ha ido señalando, esto implica diferentes posibilidades de acercamiento por parte del receptor.

Para el presente trabajo, el modelo semiótico de Peirce ha funcionado como un puente entre dos modelos que han sido creados para signos específicos. Por un lado, el modelo del signo lingüístico de Saussure, y por otro, el modelo del signo icónico del Grupo μ . Este último enfocado específicamente al análisis de imágenes visuales.

A continuación aludiré al tipo de fotografía que me ocupa de acuerdo a la propuesta que el Grupo μ hace del signo icónico.

Al igual que el modelo de Peirce, el modelo del signo icónico del Grupo μ es triádico, como ya se ha visto, éste se compone de significante icónico, referente y tipo y esta tríada establece tres relaciones duales. En el caso de una fotografía cuya

representación se basa en la semejanza, el significante icónico es la imagen fotográfica, el referente es el objeto real que forma parte del entorno y que ha sido fotografiado y el tipo es el modelo interiorizado y estabilizado que valida la relación entre el significante icónico y el referente.

La fotografía icónica establece con el referente u objeto fotografiado una relación dual que supone una transformación. Esta relación dual se puede abordar de dos formas, desde la recepción de la imagen: —significante → referente— o desde la creación de la misma: —referente → significante—. Me enfocaré específicamente en la primera. Si se retoma el ejemplo de la fotografía de una silla, el espectador de la imagen se valdrá de los datos que el tipo le proporciona para reconocer que hubo una transformación en el proceso de representación, y así, reconocer el objeto que aparece en la fotografía. De ser una silla tridimensional con una textura y material particulares, pasa a un medio bidimensional, y gracias a un modelo interiorizado que forma parte de la memoria sónica del receptor —que es el tipo— le será posible reconocer una silla que ahora aparece representada en un nuevo soporte. De acuerdo con el esquema que el Grupo μ presenta, el reconocimiento del objeto fotografiado por parte del receptor corresponde a la relación dual: significante → tipo. Gracias al paradigma de tipos de sillas que el receptor conoce, le es posible reconocer la silla representada. La relación en sentido inverso: tipo → significante, corresponde a la prueba de conformidad que permite asegurar que lo representado es efectivamente una silla. Esta prueba de conformidad se da gracias a los datos obtenidos del tipo.

El último vínculo dual es el que se establece entre el referente y el tipo. En el caso de la relación: referente → tipo, el espectador de la imagen fotográfica extrae elementos

de su memoria que tienen que ver con el objeto fotografiado. Puede entonces recordar las sillas que él conoce y relacionarlas libremente con algo más. Los nuevos elementos que relacione con el referente silla pasarán a formar parte del cuerpo paradigmático que constituye el tipo. Si bien puede relacionar la imagen que muestra una silla particular con otras sillas, así mismo, puede asociarla con elementos nuevos como carpintero, mesa, etc. De este modo se integran y se estabilizan estos nuevos elementos y pasan a formar parte del tipo.

En cuanto a la relación: tipo \rightarrow referente, se da algo parecido a lo que sucede con el vínculo: tipo \rightarrow significante. El espectador de la fotografía se vale de su memoria sónica, constituida por diferentes cuerpos de relaciones paradigmáticas que conforman el tipo, para dar una prueba de conformidad de lo que es una silla: que tiene cuatro patas, que sirve para sentarse, que puede ser de diferentes materiales. De este modo, podrá reconocer cualquier silla cuando la vea representada, como sería el caso de una fotografía.

Como se ha visto, el Grupo μ toma en cuenta las transformaciones que se dan en el proceso representacional del signo icónico. Así mismo, incluye en su tríada un modelo interiorizado y estabilizado que permite reconocer referentes del mundo representados en imágenes visuales. Esta interiorización y estabilización es obviamente definida por las convenciones de la sociedad a la que pertenece el individuo. A pesar de que existe esta red de acuerdos y reglas que determinan el acercamiento del espectador a las diferentes representaciones con las que se enfrenta, esta forma de significación icónica es motivada. La razón de esto es que existe un vínculo natural entre el significante icónico (fotografía de una silla) y el referente (la silla en particular que ha sido fotografiada). El

reconocimiento de la silla, que se da gracias al tipo, es un reconocimiento, que si bien es determinado por el carácter social del receptor, es natural. Este término *natural* funciona como contraste con respecto a lo arbitrario del signo lingüístico. A diferencia de este último, para cuya comprensión es necesario conocer la lengua a la que pertenece, en el caso de la imagen fotográfica icónica, lo representado podrá ser reconocido por un público no necesariamente adiestrado.³³

Haber situado a los signos lingüísticos —como componentes de un texto literario— así como a la fotografía icónica dentro de los modelos semióticos de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce y Grupo μ , ha develado particularidades de cada una de estas formas de representar que funcionarán como punto de partida para la segunda parte de la presente investigación. A continuación presentaré los puntos más importantes que se desprenden de esta primera parte.

Con respecto al texto literario:

- El signo lingüístico es una entidad psíquica de dos caras. Éste se genera a partir del mundo de las ideas y no de los objetos. Por lo tanto, el texto literario, al estar constituido por esta clase de signos, funciona como intermediario entre el

³³ Algunos autores se refieren a diferentes estudios que se han realizado en los que se muestra que no cualquier individuo es capaz de reconocer imágenes visuales, a pesar de que se muestre lo representado de forma icónica (en el sentido que el Grupo μ da al término icónico). Sin embargo, existen otras investigaciones que muestran lo contrario. Entrar en este terreno desviaría la investigación que ahora realizo. Lo que ahora interesa es que, sin duda, una imagen icónica puede ser reconocida por un público muy amplio sin importar su lengua. En este sentido, la recepción de una fotografía icónica es más accesible a receptores diversos, que la conformada por signos lingüísticos arbitrarios —como lo es cualquier obra literaria—.

- conjunto de trazos escritos que generan representaciones mentales particulares en el lector, y el pensamiento del mismo, constituido por conceptos o significados.
- Las representaciones mentales que genera la lectura de un texto literario, al ser particulares, son diferentes en cada lector.
 - La posibilidad que tiene el lector de un texto literario de unir estos dos campos: representaciones mentales generadas por trazos escritos y pensamiento conformado por significados, responde a una convención. No existe un lazo motivado entre ambos que genere una asociación natural.
 - Con base en la propuesta semiótica peirceana, la palabra se considera un legisigno o símbolo. La relación que mantiene con respecto a lo representado se basa en una ley, no existe una liga natural entre signo y referente —este último, no manifiesto—.
 - El carácter arbitrario del signo lingüístico exige el conocimiento del código para un posible acceso al texto literario.

Con respecto a la fotografía icónica:

- La fotografía icónica comparte cualidades con el objeto que significa y el proceso representacional implica una relación causal entre el objeto y su signo. Existe entonces un lazo natural entre referente y representación.
- De acuerdo con su carácter indexal y evidentemente icónico o hipoicónico con base en la propuesta de Peirce, la fotografía icónica, al mostrar lo que significa — con las transformaciones que el acto de representación conlleva—, obliga a cualquier espectador a percibir un objeto específico representado.

- Si bien cualquier receptor estará definido por su carácter social, la fotografía que representa con base en la semejanza, permite un acercamiento y reconocimiento de lo representado —por parte del espectador— sin el previo conocimiento de leyes o convenciones determinadas.

El carácter triádico del modelo semiótico del teórico norteamericano, así como el del grupo belga, permite —a diferencia del modelo dual lingüístico— realizar el análisis de imágenes visuales porque contemplan en su propuesta al objeto o referente representado. Esto pone en evidencia un aspecto importante, de cada una de estas formas de significar. Ahora lo enfatizo ya que será contemplado a lo largo de los siguientes capítulos:

- La ausencia de un lazo natural entre el texto literario —desde su conformación semiótica— con respecto a lo que representa, y por lo tanto, la particularidad de no mostrar lo que significa.
- La relación causal entre el objeto o referente con respecto a la fotografía icónica que implica el hecho de mostrar lo que significa —con las transformaciones que el acto representacional conlleva—.

2. Representación literaria, representación fotográfica y lo representado

2.1 Literatura y referente

À l'éditeur (il s'appelait Gervais Charpentier, c'était juin) qui le suppliait de faire de l'un de ses romans une édition illustrée, Gustave Flaubert répondit brusquement: «L'illustration est anti-littéraire. Vous voulez que le premier imbécile venu dessine ce que je me suis tué à *ne pas montrer*.»

Pascal Quignard³⁴

Los signos lingüísticos no muestran lo que designan. La literatura, al valerse de este tipo de signos, tampoco. Sobre los signos escritos dice Pascal Quignard: “(...) ils règnent dans l'immontrable.”³⁵

Las palabras conforman un universo cerrado en el que cualquier deseo de parecerse a algo se ve limitado por sus propias fronteras como forma de representación. Como señala Jeanne- Marie Clerc (sobre las palabras), sólo pueden aspirar a parecerse a ellas mismas.³⁶ Como ya se presentó en la primera parte del presente trabajo, no hay un objeto o referente presente en el modo de significación lingüístico. La lectura de un texto literario genera entonces un despliegue de representaciones mentales que, la misma

³⁴ Pascal Quignard. *Op cit.* 131.

³⁵ *Ibid.* 132.

³⁶ Jeanne-Marie Clerc. “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión” en Pierre Brunel. et al. *Compendio de Literatura Comparada.* 269.

autora, Clerc, denomina *lo real ausente*.³⁷ El acto de representar —independientemente de la forma de significación que se utilice— implica la sustitución de algo que no está presente; de este modo, confirma una ausencia. En el caso específico del texto literario, la arbitrariedad que lo caracteriza, hace que esta ausencia de lo representado sea aún más evidente. Los trazos escritos se borran ante lo que designan. Cumplen su función de lanzar al lector a un universo de representaciones mentales, obviamente particulares, y en esta labor, devienen transparentes. El hecho de que el referente no tenga una liga natural con la representación literaria, ocasiona que esta forma de significación no muestre personas u objetos específicos del mundo en un momento determinado. Esta especificidad no se da en la representación literaria sino en la recepción de ésta. Es decir, cada lector actualizará el texto literario a través de su lectura y el universo de representaciones mentales que éste genere dará especificidad y forma a un medio representacional que funciona como puente y que por lo mismo, puede decirse que se torna transparente.

En *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Paul Ricœur alude al referente en el discurso —enfocado en los distintos géneros literarios— como la relación del lenguaje³⁸ con el mundo y señala que el lenguaje se dirige más allá de sí mismo. Se refiere entonces a un referente no ostensible. El escritor de una obra literaria representa algo con base en significados convencionales, pero este significado es atravesado por el referente propio del autor. Sin embargo, cuando el texto se libera de las manos de su creador, el referente deviene virtual y solamente será actualizado con la

³⁷ *Ibid.* 256.

³⁸ En esta obra se utiliza el término lenguaje para hacer referencia a la lengua. Subrayo esto ya que en el presente trabajo se estudia a la fotografía también como un lenguaje por su capacidad de significación.

lectura del texto. Este papel del referente que propone Ricœur, se desprende de la forma de significación lingüística que como se ha señalado, no muestra lo que designa.

La ausencia de un referente evidente en el propio medio de significación no implica que no se relacione una obra escrita con el mundo exterior; esta es una consecuencia inevitable de nuestra propia condición ontológica. Cito a Ricœur:

(...) este apuntar de modo intencional hacia lo extralingüístico (...) tiene su comienzo en la experiencia de ser en el mundo y, a partir de esta condición ontológica, se dirige hacia su expresión en el lenguaje. Es porque primero hay algo que decir, porque tenemos una experiencia que traer al lenguaje, por lo que, a la inversa, el lenguaje (...) también se refiere a lo que es.³⁹

Entonces, de acuerdo con Ricœur, el referente se ve inmiscuido en un proceso que supone un distanciamiento y una apropiación. El distanciamiento se da con respecto al universo referencial del autor que no aparece en la obra literaria.⁴⁰ Por otro lado, la apropiación corre a cargo del lector, quien actualizará de forma particular el universo referencial virtual a través de las representaciones mentales que se desprendan de su lectura.

Paralelo a la idea de un referente no ostensible en el estudio del discurso literario que propone Ricœur, en otra obra, *La metáfora viva*, el mismo autor señala lo siguiente:

³⁹ Paul Ricœur. *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. 35.

⁴⁰ Ricœur señala que en el habla —a diferencia de lo que sucede en la escritura— las referencias se apoyan en lo mostrado ya que al existir una situación dialogal común entre los hablantes, los referentes son situacionales. Menciono esto aunque ahora sólo me ocuparé de la escritura literaria.

La producción del discurso como «literatura» significa precisamente que se suspende la relación del sentido con la referencia. La «literatura» vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación⁴¹, sólo connotaciones.⁴²

Como puede verse, Ricœur relaciona al referente, en la escritura, con un tipo de discurso denotativo, y al no querer excluir esta manera de significar en el texto literario, propone una denotación que él denomina de segundo rango: “(...) en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, a favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso.”⁴³ El referente de primer rango, es decir el que corresponde a la primera denotación, es el referente literal, y el referente de la denotación de segundo rango es el referente literario. Ricœur ejemplifica esto con lo que sucede en el enunciado metafórico, señala que en éste queda suspendido el sentido literal para que se despliegue el sentido de segundo rango o metafórico.

Siguiendo el pensamiento de Ricœur, el lenguaje literario se regula con base en el concepto de referencia desdoblada, que a su vez, se fundamenta en el análisis del enunciado metafórico. Señala que hay una innovación del sentido a nivel de todo el discurso como consecuencia de la distorsión que se hace del sentido literal de las

⁴¹ Entiéndase por denotación aquel significado que se relaciona de manera directa con el referente al que designa, que como ya se ha señalado, en la forma de representación literaria, al significar referentes que no se muestran, estos se generan en la mente de cada lector. Siguiendo la propuesta de Ricœur, el receptor se apropia del referente virtual. Por otro lado la connotación engloba todas las significaciones no referenciales.

En *S/Z* Roland Barthes define la denotación y la connotación y relaciona esta última, al igual que Ricœur, con el discurso literario:

La denotación no es el primero de los sentidos, pero finge serlo; bajo esta ilusión no es finalmente sino la *última* de las connotaciones (...) por muchos sentidos que libere una frase posteriormente a su enunciado, ¿no parece decirnos algo sencillo, literal, primitivo: algo *verdadero* en relación a lo cual todo lo demás (lo que viene *después, encima*) es literatura? Véase: *S/Z*. 6.

⁴² Paul Ricœur. *La metáfora viva*. 298.

⁴³ *Ibid.* 299.

palabras. Esto es a lo que el mismo autor denomina metáfora viva. La referencia literal o primera es abolida para dar cabida a una nueva.

Lo que ahora me interesa apuntar con respecto a la idea de denotación o referente de segundo rango que propone Paul Ricœur, está relacionado con el enfoque que hasta ahora he planteado en este trabajo. Como se ha podido ver, la fundamentación del presente análisis está constituida por un cuerpo teórico de orden semiótico,⁴⁴ he abordado estas dos formas de representación —literatura y fotografía— desde su conformación signica.

En la propuesta de Ricœur que he mencionado, el autor aborda el discurso literario partiendo del entendido de que éste sobrepasa el sentido literal. Para volver a la base semiótica es necesario dar un salto hacia atrás en el que se contemple el papel del referente literario, desde el lugar que ocupa, de acuerdo con la forma de significación de la que se vale, es decir, la lingüística, todavía sin atributos literarios. Es decir, si se parte de las particularidades que caracterizan a las entidades mínimas que componen el discurso literario, se desprende el siguiente cuestionamiento: ¿cuál es el papel que juega el referente, que como se ha señalado, no aparece de forma ostensible en esta manera de representar?

Para dar el salto atrás a partir de las afirmaciones de Ricœur con respecto al lenguaje literario —según las cuales la referencia literal queda suspendida y la de

⁴⁴ Ya que he integrado parte del pensamiento de Paul Ricœur a la presente investigación, creo pertinente apuntar que para este pensador la semiótica no se ocupa de la relación entre el signo y las cosas, de acuerdo al autor, esta tarea pertenece a la semántica. Puede decirse que limita el campo de estudio de la semiótica al modelo dual que no incluye un objeto o referente en el esquema signico.

Evidentemente, aquí se ha considerado a la semiótica —de acuerdo al modelo de Peirce y al del Grupo μ — ocupando un campo más extenso en el que se incluye la relación del signo con lo que representa y que forma parte del mundo.

segundo rango se desdobra por el uso metafórico del lenguaje— me apoyaré en algunas ideas de Friedrich Nietzsche. Según el filósofo alemán, el lenguaje⁴⁵ en sí mismo —es decir, el lenguaje como tal y no específicamente el literario en el cual se enfoca Ricœur— es metafórico: “Los artificios más importantes de la retórica son los tropos, las designaciones impropias. Pero todas las palabras son en sí y desde el principio, en cuanto a su significación, tropos.”⁴⁶ “(...) las figuras fundan el uso del lenguaje, pues *todo lenguaje es metafórico*.”⁴⁷

Nietzsche somete al lenguaje a una severa crítica con respecto a su capacidad para representar la realidad. Afirma que la liga que se entabla entre mundo y palabras es artificial —o como se ha señalado a lo largo de este trabajo, arbitraria— y que toda expresión lingüística tiene una estructura retórica inherente ya que sólo es capaz de transmitir *doxas* (opiniones) —excitaciones, impulsos, emociones y aprehensiones subjetivas— y no *epistemes* (verdades)⁴⁸. Así, para Nietzsche, el tropo⁴⁹ es el paradigma lingüístico por excelencia, porque constituye la esencia del lenguaje. No existe entonces un lenguaje natural o referencial que mantenga una relación idéntica con las cosas del mundo. El lenguaje es metafórico y, por lo tanto, nos ofrece una visión perspectivista del mundo:

⁴⁵ En todas las referencias que hago a Nietzsche me refiero —como el filósofo lo hace en los puntos que menciono— a lenguaje como lengua.

⁴⁶ Friedrich Nietzsche. *Escritos sobre retórica*. 92.

⁴⁷ Luis Enrique de Santiago Guervós. “Introducción: El poder de la palabra: Nietzsche y la retórica.” en Friedrich Nietzsche. *Op cit.* 31.

⁴⁸ Véase: Paul de Man. “Retórica de tropos (Nietzsche)” en *Alegorías de la lectura*. 129.

⁴⁹ Como complemento a la definición que Nietzsche hace de tropo, presento la que propone Lázaro Carreter en el *Diccionario de términos filológicos*: Figura consistente en que una palabra es empleada en un sentido que no es el habitual o normal. Los más importantes tropos son la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. 398.

De acuerdo a esta definición, lo que Nietzsche señala es que la lengua misma carece de un sentido, que en esta definición Carreter denomina *normal*.

Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas.⁵⁰

Con respecto a lo que es la metáfora, Jean Cohen la define como: “(...) cierto modo de significar un contenido que sin perder nada de sí mismo se podría haber expresado en lenguaje directo.”⁵¹ La posibilidad de que la lengua sea directa —que tiene que ver también con la propuesta de Ricœur cuando se refiere a la denotación o referente de primer rango en el uso del lenguaje literal— es lo que aquí se está poniendo en cuestión. De acuerdo con Nietzsche, esto no es posible. Si bien, no entraré a terrenos filosóficos que nos desvíen del punto central, retomo ahora lo que el filósofo alemán señala con respecto al carácter metafórico del lenguaje. Esto, para apoyar el hecho de que el propio sistema de representación lingüístico —del que se vale la literatura— al no mostrar lo que representa y por lo tanto no mantener un lazo visible con lo que designa, ya apunta —con base en los términos utilizados por Ricœur— a un referente o una denotación de segundo rango.

Si volvemos al carácter psíquico, que según Saussure, caracteriza al signo lingüístico, está claro que la lectura de un texto generará un despliegue de representaciones mentales singulares en cada lector. En un sentido riguroso, no existe la posibilidad de que un receptor dé forma —mental— o imagine un referente, del mismo modo en el que lo haga otro receptor. Esto responde a la manera de significación

⁵⁰ Friedrich Nietzsche citado por Luis Enrique de Santiago Guervós. *Op cit.*45.

⁵¹ Jean Cohen. *Estructura del lenguaje poético*. 40.

lingüística, independientemente del carácter literario. Para Nietzsche hay un abismo entre el mundo y la lengua, el lenguaje es incapaz de describir la realidad de las cosas, por lo tanto, apunta que las palabras son esencialmente metafóricas. El filósofo no se refiere a los discursos literarios sino al propio sistema de la lengua.

El enfoque en la presente investigación parte de la conformación semiótica del discurso literario y por lo tanto lo abordo desde ésta, independientemente de los adornos o recursos retóricos —propios de la literatura— de los que se valga. Este es el salto atrás que, con el apoyo del pensamiento de Nietzsche, he querido dar: abordar la lengua como tal, sin atributos literarios.

La denotación de primer rango —la que según Ricœur responde al sentido literal del texto— resulta entonces no ser tan literal si abordamos el tema desde esta otra arista, que ahora propongo, en la que se tome en cuenta la constitución de los signos lingüísticos.

Con respecto a la metáfora dice Ricœur:

La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento.⁵²

Con base en la arbitrariedad de los signos lingüísticos —y consecuentemente del referente no ostensible— pongo una vez más en cuestión la posibilidad que esta forma de significación tiene de describir directamente. Si retomamos la afirmación de Nietzsche según la cual el lenguaje es por sí mismo metafórico, podría afirmarse que el poder de

⁵² Paul Ricœur. *Op cit.* 332.

descubrimiento sobre el que escribe Ricœur pertenece a la lengua como tal. Los signos lingüísticos convencionales que constituyen un texto literario necesitan ser decodificados por el lector y en este proceso de lectura devienen transparentes porque no muestran lo que designan. De este modo, proyectan al lector un universo de posibilidades referenciales. La obra distanciada de su autor, permite ser apropiada por lectores que descubrirán el contenido relacionándolo con sus propios referentes. ¿Acaso esto no es una función de descubrimiento como la que Ricœur atribuye a la metáfora?

Obviamente, no puede pasarse por alto que sí existe un uso de la lengua que responde a una habituación y a un código, de hecho Jean Cohen, refiriéndose a la metáfora dice sobre ésta: “(...) es una violación del código de la lengua (...)”⁵³. En este sentido, es evidente que el poder de descubrimiento al que he aludido es más claro en el enunciado metafórico —en el sentido usual de metáfora—. Sin embargo, lo que he querido subrayar con esta breve disertación tiene que ver con los rasgos propios de la forma de significación lingüística, como constitutiva del texto literario. Los signos lingüísticos, por las características mencionadas hasta este punto de la investigación, develan referentes singulares en cada receptor. De este modo se desprende la particularidad del discurso escrito —en este caso literario— de ofrecer la posibilidad de descubrir la proyección de un mundo respondiendo al universo referencial del lector. Esto se relacionará —más adelante en este trabajo— con el papel de la imaginación en el proceso de lectura de un texto literario.

Por ahora, vuelvo a la relación entre el mundo y la obra literaria. Con respecto a esto, Jean Bessière señala que incluso en las obras realistas el texto literario no puede

⁵³ Jean Cohen. *Op cit.* 113.

remitir a cosas singulares del mundo sino que, lo que el autor intenta, es encontrar las palabras que hagan justicia a lo que representan. De este modo, el efecto de realidad se desprende del carácter convencional del sistema de representación lingüístico.⁵⁴

Puede decirse que si el referente —como parte del mundo tangible— no aparece en la forma de representación literaria, lo que se da es una ilusión referencial que se desprende del acceso a un conjunto de signos convencionales. Esta ilusión referencial, por su carácter psíquico —como se ha mencionado—, es singular en cada posible lector.

Ya que el objeto o referente ausente forma parte del mundo, éste ocupa un espacio, y por lo tanto, el efecto de ilusión referencial puede relacionarse con el efecto espacial al que alude Pimentel en “Mundo narrado I. La Dimensión espacial del relato”⁵⁵, al cual denomina *ilusión espacial*:

(...) cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la “ilusión del espacio” que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados (...) como bien lo ha observado Genette (1972-185), “el lenguaje significa sin imitar”⁵⁶

Si bien, la forma de significación literaria no muestra lo que representa y esto conlleva una singularización a partir del universo de posibilidades referenciales por parte del lector, me parece pertinente, para cerrar este capítulo, referirme a uno de los recursos literarios que, de acuerdo a Pimentel, contribuye a generar la ilusión del espacio o ilusión

⁵⁴ Jean Bessière. “Literatura y representación” en Marc Angenot. et al. *Teoría literaria*. 360-363.

⁵⁵ En: Luz Aurora Pimentel. *Relato en Perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa*. 25-41.

⁵⁶ *Ibid.* 27.

referencial. Se trata de la iconización;⁵⁷ es decir, la manera en que a través del discurso descriptivo se intenta generar representaciones mentales más específicas en el receptor.

Los lexemas con su contenido semántico estable son los primeros que contribuyen a esta particularización ya que, con base en una convención, designan objetos del mundo. En el nivel discursivo, estos lexemas son descritos de forma más específica gracias al uso adecuado de adjetivos y frases calificativas que los particularizan aún más. Pimentel alude a otros recursos más puntuales que contribuyen a lo que ella llama iconización, “De hecho toda descripción es un proceso discursivo de particularización —y por ende de iconización— de la significación del nombre que funge como tema descriptivo.”⁵⁸

De acuerdo con lo que se ha presentado en este capítulo, creo pertinente añadir a la cita anterior que la particularización nunca llega a un grado en el que pueda generar una representación mental idéntica en dos lectores. El propio medio de representación lingüística no lo permite.

Volviendo a los recursos descriptivos, Luz Aurora Pimentel propone el uso de nombres propios que por tener referentes extratextuales existentes,⁵⁹ pueden ser identificados por el lector de forma más específica.⁶⁰ También menciona el caso en el que el escritor toma en cuenta aquellos lectores ajenos al lugar que él nombra y por lo tanto

⁵⁷ Ya que la primera parte de este trabajo se basa en tres modelos semióticos, dos de los cuales utilizan el término icono de modos específicos, resultará menos confuso referirme a la iconización que propone Pimentel como particularización.

⁵⁸ Luz Aurora Pimentel. *Ibid.* 39.

⁵⁹ Pimentel también se refiere al mito cultural que acompaña al nombre propio en el discurso literario. Sin embargo, el presente trabajo se enfoca en el referente como parte tangible de la realidad y por lo tanto no aludiré a este aspecto.

⁶⁰ Claro que esta identificación será mental y por lo tanto la manera en que un lector asocie un nombre con la persona o sitio al que designa, nunca será a través de la misma representación mental con la que otro receptor lo haga.

garantiza la coherencia por medio de una descripción más minuciosa a la cual Pimentel denomina referencia intratextual.

La descripción literaria no se limita a un listado de lexemas, nombres y rasgos que definan el mundo referencial al que se alude, el autor se vale de recursos retóricos a los cuales no me referiré en este momento ya que salen del punto central de la investigación. Lo que se ha querido presentar —a través de la mención de algunas herramientas literarias— es la posibilidad que el autor tiene de ser más específico y establecer ciertos puntos de anclaje en la descripción que realiza, con respecto al mundo que invoca y no muestra.

En el punto 2.3 de este trabajo me referiré a las posibilidades que brinda el texto literario, —con el apoyo de su forma particular de representar a la cual he aludido hasta ahora— para promover el proceso imaginativo del lector.

2.2 Fotografía y referente

(...) el noema «*Esto ha sido*» sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los aluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella.

Roland Barthes⁶¹

La imagen fotográfica es el resultado de la conexión física que supone la exposición de los rayos de luz emitidos, por algún objeto o referente iluminado, en una emulsión sensible a la luz. De acuerdo con esto, y como ya ha sido señalado, la fotografía es indicial, y particularmente el tipo de imagen fotográfica en el que ahora me enfoco, muestra un referente específico.

Con base en la propuesta de Peirce, el carácter de signo como índice es el más relevante en la imagen fotográfica. La contigüidad real y física con respecto al referente

⁶¹ Roland Barthes. *La cámara lúcida*. 142-143.

es indispensable para que esta forma de significación exista. En este trabajo me enfoco en imágenes que se asemejan a lo que representan y por lo tanto entran también en el terreno de la imagen hipoicónica —siguiendo la propuesta peirceana— o del signo icónico del Grupo μ . Por esta razón, el referente que entabló una relación física con el negativo fotográfico, además de mantener esta liga, establece una segunda, que tiene que ver con una similitud que permite el reconocimiento de lo representado por parte del espectador de la imagen.

En *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*⁶², Philippe Dubois presenta tres rasgos de la fotografía como índice —además de la conexión física que estos signos presuponen—, se trata de: *singularidad, atestiguamiento y designación*. Estos tres aspectos resultan ahora relevantes porque tienen que ver con la manera en que la fotografía, a diferencia de la forma de representación literaria, muestra los objetos que designa, y por mostrarlos, obliga al espectador a percibir un referente y no otro. Éste es precisamente el rasgo de singularidad. Si se parte del hecho de que el signo indicial constituye una huella de que el objeto fotografiado estuvo frente al material sensible, se puede concluir que la imagen fotográfica nos remite a un referente determinado. Esta singularidad que caracteriza a la fotografía puede relacionarse con el objeto inmediato de la propuesta peirceana al que me he referido atrás⁶³. Por otro lado, el atestiguamiento

⁶² Véase: Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. 53-73.

⁶³ Como ya se ha señalado, el objeto inmediato corresponde al objeto específico que muestra la imagen y que al ser percibido con sus características particulares generará el paso al objeto dinámico que tiene que ver con la forma en la que el espectador relacione, este singular representado, con su propio universo sígnico. Sin embargo, lo que ahora interesa es lo que la imagen muestra, es decir, la posibilidad de representar un referente singular.

tiene que ver con la prueba de que lo que se muestra existió, estuvo ante la cámara.⁶⁴ Este aspecto se relaciona con el noema de la fotografía que propone Barthes: *Esto ha sido*. Por último, la designación; ésta se desprende del carácter singular de lo que la imagen muestra. Se percibe un referente, el que el fotógrafo ha elegido fotografiar. Dubois relaciona este rasgo con los deícticos de la lengua:

Esto es lo que acerca la foto a esa clase de palabras que se llaman, en lingüística, los deícticos (...) Se trata, por ejemplo, de pronombres o de ciertos adjetivos, sobre todo demostrativos (éste, ésta, éstos, aquél, aquélla) (...).⁶⁵

El fotógrafo, al seleccionar lo que va a registrar, lo señala. Así lo que la imagen muestra es *este* referente o *aquel* referente, hay una especificidad que se desprende de la forma de significación fotográfica.

Como puede verse, estas tres particularidades que Dubois presenta apuntan al papel que juega el referente en este medio de representación. Subraya el hecho de que la imagen fotográfica muestra un referente específico y que por mostrarlo lo está señalando, la particularidad de lo que ha elegido fotografiar el autor, queda registrado para que cualquier espectador lo perciba.

Con respecto a la percepción obligada de un referente específico, creo pertinente señalar que, a pesar de esto, las formas de acercamiento a lo que nos rodea, y por lo tanto a cualquier imagen —en este caso fotográfica—, no puede ser objetiva ya que estamos

⁶⁴ Subrayo el hecho de que en este trabajo me enfoco únicamente en fotografía análoga y no digital, y por lo tanto, excluyo cualquier tipo de manipulación por computadora, así como por medios más tradicionales como el fotomontaje.

⁶⁵ Philippe Dubois. *Op cit.* 70-71.

definidos por nuestro contexto e historia, como señala César González en *Apuntes acerca de la representación*: “(...) el campo de la percepción es una formación histórica.”⁶⁶ Las imágenes muestran lo que el fotógrafo ha elegido encuadrar, por lo tanto lo que vemos es una selección específica que cada receptor completará en su proceso interpretativo de acuerdo a su propio universo sígnico. Esta parte convencional que determina la recepción de cualquier forma de representación está contemplada en lo que Peirce denomina *interpretante* y en el *tipo* que propone el Grupo μ . En el capítulo correspondiente aludí a estos puntos; sin embargo, lo que ahora pretendo enfatizar es la particularidad que tiene este medio de significación, de mostrar algo como lo hace, y la diferencia que esto marca con respecto a la forma de representación literaria. A pesar de esto, no quiero pasar por alto, y por eso lo señalo, el hecho de que la interpretación de la imagen que cada posible receptor haga, es individual y esta individualidad está definida por el entorno.

Ahora bien, volviendo al punto central de este capítulo, en el encuentro con una imagen fotográfica —y como consecuencia de su carácter indicial— lo primero que la imagen obliga al espectador a percibir es un referente específico tomado del universo de posibilidades sensibles. De acuerdo con la propuesta de Dubois, por la forma de representación que este medio supone, la imagen muestra algo que necesariamente estuvo ante la cámara y por lo tanto funciona como testimonio de que existió. Este anclaje con la realidad, confiere a la imagen fotográfica un valor de verdad. Con respecto a este punto cito a Rosalind Krauss:

⁶⁶ César González Ochoa. *Apuntes acerca de la representación*. 10.

It is the order of the natural world that imprints itself on the photographic emulsion and subsequently on the photographic print. This quality of transfer or trace gives to the photograph its documentary status, its undeniable veracity.⁶⁷

El carácter documental al que se refiere Krauss, ha caracterizado a la fotografía desde sus inicios, y ahora, a pesar de los avances tecnológicos que existen y que facilitan su manipulación, sigue vigente. La capacidad de representar evidencias es un atributo que se le sigue confiriendo a la fotografía como medio de representación. Este valor de verdad —que se desprende de la naturaleza técnica del medio y del papel del referente al que ahora aludo— será tratado más adelante, en el apartado 2.4.

Por ahora vuelvo al punto central de este capítulo, el papel del referente en la imagen fotográfica. Ya he aludido al carácter indicial y la manera en que la imagen obliga al espectador a ver un referente específico y no otro, además de las consecuencias que esto implica. De acuerdo con lo anterior, y partiendo del hecho de que en el apartado correspondiente a la literatura y referente presenté el carácter denotativo y connotativo con base en la propuesta de Ricœur —además de presentar como nota al pie de página lo que Roland Barthes apunta sobre el tema en *S/Z*— a continuación me apoyaré en lo que el mismo Barthes escribe con respecto al sentido denotativo y connotativo, ahora en la fotografía, en su libro *Lo obvio y lo obtuso*. De este modo se evidenciarán aún más las diferencias que implica el papel del referente en las formas de representación literaria y fotográfica.

⁶⁷ Rosalind Krauss citada por Geoffrey Batchen en *Burning with desire. The conception of photography*. 195.

Mucho se ha escrito y dicho sobre la afirmación de Barthes con respecto a la ausencia de un código en la forma de representación fotográfica. Sin embargo, es común que se pase por alto que el autor, además de atribuirle este rasgo a la fotografía, añade que, así mismo, existe un mensaje connotado, y por lo tanto, codificado. De hecho, de aquí se desprende lo que él llama *La paradoja fotográfica*, de que el mensaje codificado, se desarrolle a partir de un mensaje sin código.⁶⁸

De acuerdo a Barthes, la fotografía es el *analogon* perfecto de la realidad, señala que se da una reducción al pasar del objeto o referente a la imagen, pero que esto no supone una transformación, y aclara que se refiere a transformación en el sentido matemático de la palabra. Podría decirse que la *reducción* a la que Barthes se refiere es lo que el Grupo μ denomina precisamente *transformación* ya que obviamente está contemplando el hecho de que se da un cambio sustancial en el proceso representativo en el que hay una modificación de perspectiva, de proporción, de tonos y colores, un paso de lo tridimensional a lo bidimensional, etc. A pesar de estas alteraciones, Barthes señala que la fotografía es analógica. La siguiente cita es pertinente en cuanto a la comparación entre la referencialidad en literatura y en fotografía:

(...) es evidente que en la representación analógica⁶⁹ la relación entre la cosa significada y la imagen significante no es ya «arbitraria» (como lo es en las lenguas), no hay necesidad de recurrir, entonces, a un tercer término intermediario bajo la especie de imagen psíquica del objeto. (...) la relación entre significado y significante es casi tautológica; por supuesto que la fotografía implica cierta

⁶⁸ Véase: Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 15.

⁶⁹ Barthes se está refiriendo aquí a la representación fotográfica.

disposición de la escena (encuadre, reducción, aplanamiento), pero este cambio no es una transformación (como lo sería la codificación) (...) ⁷⁰

En la fotografía ⁷¹, a diferencia de lo que sucede en la representación literaria, se muestra el referente y por lo tanto, no se genera una representación psíquica que dé forma referencial a la significación que se percibe. Se opone entonces el carácter psíquico del signo lingüístico —como consecuencia de su arbitrariedad— al carácter sensible del signo fotográfico, que se desprende de su forma de representación indicial, motivada a su vez por el referente que significa.

Además de este punto, la cita de Barthes señala que la fotografía, a diferencia de la escritura, no constituye un código. Esto puede parecer radical; sin embargo, considera también otra parte de la imagen fotográfica que sí está codificada. De la primera se desprende el carácter denotativo de la fotografía, y de la segunda el connotativo. Es decir, la particularidad fotográfica de mostrar lo que representa —que es el aspecto en el que ahora me enfoco— genera la denotación. Esto implica el hecho de que una fotografía puede ser reconocida —por su carácter denotativo— por muchos individuos no especialmente adiestrados. Por otro lado, con respecto a la parte connotativa, Barthes se refiere a seis procedimientos que la generan, los tres primeros —que son los que ahora resultan de mayor interés por estar en relación directa con el campo denotativo de la imagen— responden a la modificación que el fotógrafo hace de la realidad que registrará, con el fin de valerse del carácter denotativo de la fotografía. De este modo hace pasar por denotativo, algo que en realidad es connotativo:

⁷⁰ *Ibid.* 33.

⁷¹ Enfatizo que me refiero al tipo de fotografía que ahora me ocupa y que es la icónica.

- Trucaje: el fotógrafo construye una imagen haciendo pasar un mensaje connotado por uno denotado.
- Pose: el espectador interpretará las diferentes poses que pueden ser representadas en una imagen fotográfica, a partir de elementos de significación ya establecidos. De esto modo lo que parece natural, es interpretado de acuerdo con un código y el fotógrafo puede valerse de esta herramienta para ser más acertado en lo que desea transmitir.
- Objetos: los objetos que aparecen en la imagen fotográfica tienen ya su propia significación que responde a convenciones. Del mismo modo en que las poses tienen ciertos atributos culturales, los objetos están cargados de significaciones ya asimiladas por los posibles receptores y, por lo tanto, esto constituye otro instrumento del fotógrafo.

Los siguientes y últimos tres procedimientos que Barthes propone los menciono brevemente:

- Fotogenia: se conforma por diferentes procedimientos estéticos que permiten embellecer o sublimar la imagen.
- Esteticismo: uso de técnicas pictóricas.
- Sintaxis: carácter narrativo de la imagen. Puede darse en una fotografía aislada aunque —según Barthes— es más factible que se logre por medio de secuencias fotográficas.

En su propuesta, Barthes cuestiona la posibilidad de que la fotografía sea arte y la relega a un terreno de la significación más específicamente enfocada a transmitir sentidos. Esta postura resulta un tanto radical y ciertamente, en la actualidad, este medio de significación ya entra, sin duda, en los terrenos del arte. Sin embargo, no ahondaré en estos aspectos ya que salen del campo de la presente investigación.

Para fines del presente trabajo, lo que propone Barthes con respecto al carácter denotativo y connotativo, así como los procedimientos que generan el segundo, resultan oportunos. La denotación en la imagen fotográfica nos remite al punto central de este capítulo, es decir, el papel del referente en este medio de significación. El origen indicial de la fotografía hace de esta forma de representación, un medio que muestra evidencias. Incluso se ha llegado al extremo de considerar que la naturaleza se representa a sí misma⁷², como si se diera un automatismo natural en el proceso de significación, en el que los objetos se delinearán solos y le otorgaran así a la fotografía una objetividad intrínseca. Aún en nuestros días, con los avances tecnológicos que existen, la fotografía parece ser un medio que representa evidencias. Esto es consecuencia de la naturaleza técnica del medio⁷³ —además del uso histórico que se le ha dado—.

Los tres primeros procedimientos de connotación que presenta Barthes, *trucaje*, *pose* y *objetos*, revelan la posibilidad que posee la fotografía de sacar provecho al máximo de su carácter mostrativo o denotativo. Esta presencia del referente en la imagen fotográfica, le otorga al medio un halo de naturalidad, que le permite encubrir la intención del fotógrafo, bajo un mundo mostrado. Este rasgo de la fotografía como forma de representación será tratada con detalle en el capítulo 2.4. Por ahora, el punto central lo

⁷² Véase la nota a pie de página 65.

⁷³ Incluso en el paso de la fotografía fotoquímica a la fotografía digital, ésta sigue siendo huella, indicio de un referente.

conforma el referente en este medio, y por lo mismo, los tres últimos procedimientos de connotación, *fotogenia*, *esteticismo* y *sintaxis* se pueden ubicar como accesorios con respecto a la forma en que los objetos son representados y por consiguiente, no ahondaré en ellos. Ahora me enfoco en la especificidad de lo mostrado, en lo que el fotógrafo ha querido registrar a partir del mundo tangible y que queda impreso en una imagen en la que pueden reconocerse referentes determinados.

Con respecto a la convivencia del campo denotativo y el connotativo, en la imagen fotográfica, Barthes⁷⁴ escribe: “(...) la imagen denotada vuelve natural el mensaje simbólico, vuelve inocente el artificio semántico, extremadamente denso (...) de la connotación.”⁷⁵ Es esta máscara de naturalidad la que ahora me interesa enfatizar ya que es posible, solamente y gracias a la forma en que representa, —es decir, en contacto fotosensible con el referente— además de hacerlo con base en la semejanza. Así pues, la fotografía se vale de su forma sígnica indicial, para representar también como icono —de acuerdo con el Grupo μ — o como imagen hipoicónica —con fundamento en el pensamiento peirceano.

A partir de lo referido en este capítulo, en el apartado 2.4 aludiré a las consecuencias que la particularidad de mostrar le ha conferido a la fotografía como medio de representación, y al cuestionamiento —que se desprende de este mismo aspecto— sobre el papel de la fotografía como soporte de evidencias.

⁷⁴ Nótese que el autor está refiriéndose a la fotografía partiendo del entendido de que permite reconocer lo que representa.

⁷⁵ Roland Barthes. *Op cit.* 41.

2.3 Literatura e imaginación

“Debajo de las palabras, las cosas siguen siendo singulares e imprevistas.”

Luis Villoro⁷⁶

Refiriéndose a la función liberadora de la palabra, Luis Villoro escribe: “Gracias a ella tuvo el hombre aquello de que el animal carecía: el poder de referirse a las cosas sin estar esclavizado a percibir las.”⁷⁷

A diferencia de lo que señala Saussure con respecto al rudimento de lazo natural que existe entre el símbolo y lo que éste representa, para Peirce las palabras son un claro ejemplo de legisignos o símbolos. Como ya se ha visto, para el teórico norteamericano, el símbolo sí presupone una ley que debe ser conocida por el receptor con el fin de comprender el signo que ve. Con base en esta concepción de símbolo, puede afirmarse que la palabra no se asocia a una presencia de lo que significa. El signo suplanta la ausencia de lo representado. De este modo, el símbolo que conforma la palabra tiene el poder de referirnos a un objeto sin exigir percibirlo. Esta particularidad de la palabra a la que Villoro se refiere como *función liberadora*, es justamente promotora del proceso imaginativo inherente al acto de lectura de un texto, en este caso literario.

En *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Jean Paul Sartre señala que para poder imaginar, la conciencia tiene que estar libre en relación a toda

⁷⁶ Luis Villoro. “La significación del silencio” en *Páginas filosóficas*. 42.

⁷⁷ *Ibid.* 37.

realidad particular y, a su vez, debe de *estar-en-el-mundo*.⁷⁸ Si bien, ya he aludido a la *iconización* a la que se refiere Luz Aurora Pimentel como un recurso literario utilizado por el autor con el fin de generar una ilusión espacial más específica o particular, también he subrayado la dificultad que esto supone con motivo del medio de significación lingüístico del que se vale la literatura, por representar con signos arbitrarios que no tienen ningún lazo motivado evidente con respecto al referente que designan. Como escribe Villoro, a través de las palabras nos podemos referir a las cosas sin percibirlas. De acuerdo con esto, la literatura, abordada desde su conformación semiótica, no presenta — como lo puede hacer la fotografía, icónicamente— referentes específicos. De este modo, el lector de un texto literario se enfrenta con un universo de significación que, por sus propios rasgos de representación, no lo liga a una realidad particular y por lo tanto — siguiendo el pensamiento de Sartre—, le permite actualizar *en imagen*, lo que está ausente en el propio medio. Cabe señalar que, por imagen, Sartre se refiere a la forma determinada en la que el objeto aparece en la conciencia.⁷⁹ A pesar de que este capítulo corresponde a la literatura y no a la fotografía, es pertinente enfatizar un aspecto que distingue —siguiendo la propuesta sobre la imaginación de Sartre— a estas dos formas de representación. Como ya ha sido señalado, cualquier tipo de representación, hace referencia a un ausente; sin embargo, la arbitrariedad del signo lingüístico, del que se vale la literatura, hace que la ausencia de lo representado sea aún más evidente. Este punto es crucial ya que marca una diferencia importante con respecto al arranque del proceso

⁷⁸ Véase: Jean Paul Sartre, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. 274. Así mismo, cabe apuntar, para una mejor comprensión de esta cita, que de acuerdo a Sartre, las cosas del mundo no están en la conciencia como imagen o representación sino que *están* en el mundo. De aquí se desprende la idea de que la conciencia es conciencia de mundo y no *es* el mundo. Las cosas son lo que son y la conciencia es posibilidad y libertad.

⁷⁹ Véase: *Ibid.* 18.

imaginativo del receptor cuando se enfrenta, o bien con un texto literario, o con una fotografía icónica. Según Sartre, el significado de la palabra lanza al lector al referente o cosa que representa y, de este modo, la abandona (a la palabra).⁸⁰ Por otro lado, el filósofo y literato francés se refiere a la forma de representación que se basa en la semejanza con lo representado, y la distingue de los trazos escritos. Ejemplifica a la primera con imágenes pictóricas que significan escenas o personas de forma figurativa. Si tras paso estos casos a la forma en que la fotografía permite representar, de forma icónica, un referente determinado, puede verse que sucede algo parecido a lo que Sartre escribe. Con base en su propuesta sobre la imaginación, en los casos de retratos pictóricos, lo que el espectador ve es una *casi-persona* con una *casi-cara*, la semejanza con respecto al referente genera en el receptor, antes del proceso imaginativo, una asociación con lo representado por el parecido; es decir por la cualidad icónica. Incluso presenta un ejemplo personal en el que él mismo, al entrar a una sala en el museo de Rouen, toma por hombres reales a los personajes de un cuadro. A pesar de que la ilusión duró muy poco, quizás un cuarto de segundo, se dio lo que él denomina *una engañifa*. Por otro lado, en el caso del texto escrito, al no haber relación entre los trazos y lo representado, el lector se enfrenta ante un código que debe conocer para poder comprender y una vez que tiene acceso, es lanzado por la palabra, al significado que él asociará con su propio mundo referencial. De este modo, ambas formas de significación tratan de alcanzar el objeto representado, la diferencia, de acuerdo con Sartre, es que el cuadro figurativo —o en el caso de la presente investigación, la fotografía icónica— *da* el referente que significa, mientras que la palabra *no da* el objeto representado. Señala entonces que el referente no

⁸⁰ Este aspecto lo señalé cuando me referí al texto literario como un puente hacia el universo referencial que el lector genera a partir de la lectura.

aparece del mismo modo en una *conciencia imaginante*, que en una *conciencia perceptiva*.⁸¹ Si aplicamos esta afirmación a los objetos de estudio de la presente investigación, el referente literario dependerá de la *conciencia imaginante* del lector, mientras que en la fotografía icónica, la *conciencia perceptiva* del espectador se enfrentará ante un referente o escena explícita. Cito a Sartre: “Lo imaginario representa, pues, en todo instante el sentido implícito de lo real. El acto imaginante propiamente dicho consiste en proponer lo imaginario para sí, es decir, en explicitar este sentido (...)”.⁸² Como ya ha sido señalado, y con base en la propuesta sobre la imaginación de Sartre, la percepción de una imagen fotográfica —que muestra algo específico de forma icónica— también desatará un proceso imaginativo; sin embargo, antes que esto, generará una asociación por parte del espectador entre la representación y lo representado, ya que este último, aunque es mostrado, está ausente. En el caso del texto literario —por su forma de representación—, éste motiva que el proceso imaginativo comience al momento de la lectura. Siguiendo la cita de Sartre, en la forma de significación lingüística —de la que se vale la literatura—, el mundo referencial no aparece de manera explícita, por esta razón, el lector se ve en la necesidad de explicitarlo mediante el *acto imaginante*. Cito a Octavio Paz:

las frases configuran una presencia que se disipa, son la configuración de
la abolición de la presencia,

⁸¹ Véase: *Ibid.* 37-44, 129-137.

⁸² *Ibid.* 277.

si, es como si todas esas presencias tejidas por las configuraciones de los signos buscasen su abolición para que aparezcan aquellos árboles inaccesibles, inmersos en sí mismos, no dichos, que están más allá del final de la frase,⁸³

El mundo referencial, tangible, está más allá de la frase literaria, configura, como escribe Paz, la abolición de la presencia. El receptor tiene que dar forma a ese mundo escondido detrás de las palabras. Solamente conociendo la lengua en la que está escrito un texto, el lector tendrá la posibilidad de explicitar lo que no se muestra, los árboles inaccesibles.

Con base en las propuestas semióticas presentadas al inicio de este trabajo —específicamente la de Peirce—, es necesario un acercamiento al texto literario en un estado de terceridad; es decir, que solamente conociendo el código de la lengua, podrá el receptor comprender lo que lee y de este modo actualizarlo valiéndose de su propio universo referencial, así, descubrirá el sentido implícito a través de lo que Sartre denomina el *acto imaginante*.

De acuerdo con la propuesta de interpretantes peirceana, el interpretante inmediato, es decir, el primer sentido que lanza el texto, será el más básico, el que constituye la mera comprensión de lo que está escrito. Ya desde este nivel, es indispensable el conocimiento de la lengua. Gracias al acceso a la lectura se dará el primer develamiento con respecto a lo que la lengua no muestra. El lector dará forma mental a las palabras que constituyen el texto literario, asociándolas con referentes particulares, de este modo explicitará mentalmente lo que esconden las palabras, valiéndose de su imaginación. Pasará entonces a un segundo nivel que lo conforma el

⁸³ Octavio Paz, *El mono gramático*. 53.

interpretante dinámico, el proceso imaginativo sigue desarrollándose y entonces relacionará lo leído con su propia experiencia que a su vez, es definida por el contexto en el que vive y por la historia que lo marca. Finalmente, asociará su lectura con paradigmas de verdad que forman parte de la comunidad a la que pertenece y que dependen de su personal inserción en grupos y, por lo tanto, del conocimiento de determinados modelos de pensamiento.

Por medio de este proceso, en el que el *acto imaginante* juega un papel primordial, se develará lo implícito del texto. En otras palabras, valiéndome de la propuesta de Ricœur que he presentado en el apartado 2.1, el lector se apropiará del texto cuyo universo referencial, desde que se distanció de las manos del autor, ha devenido virtual:

ahora mismo mis ojos, al leer esto que escribo, inventan la realidad del que escribe esta larga frase, pero no me inventan a mí, sino a una figura del lenguaje: al escritor, una realidad que no coincide con mi propia realidad, si es que yo tengo alguna realidad que pueda llamar propia.⁸⁴

Refiriéndose al discurso en los distintos géneros literarios, Ricœur afirma que el escritor alude a algo con base en significados convencionales, pero este significado es atravesado por referentes propios del autor. Sin embargo, cuando el texto se libera de las manos de quien lo escribe, el referente deviene virtual y solamente será actualizado en el proceso de lectura. Sólo a través de ésta, el sentido del texto es rescatado. El lector se apropia de lo ajeno y lo incluye dentro de su mundo referencial. Lo que ahora propongo

⁸⁴ *Ibid.* 50-51.

es que este proceso de apropiación referencial por parte del lector, supone un acto imaginativo en el que la construcción que éste haga de una realidad a partir del texto, probablemente, no coincida con la original. La forma mental en la que un lector imagine lo leído difícilmente se acercará a la forma en la que el autor lo imaginó.

Siguiendo el pensamiento de Ricœur, que ya ha sido presentado, a continuación me referiré a lo que él propone con respecto a la imaginación. Su definición en torno a este tema va ligada directamente con la lengua. Presenta el discurso metafórico como motor del proceso imaginativo:

A mi juicio, en el momento en el que surge un nuevo significado de las ruinas de la interpretación literal, es cuando la imaginación ofrece su mediación específica. (...) La imaginación es la apercepción, la visión súbita de una nueva pertinencia predicativa, a saber, de una manera de interpretar la pertinencia en la falta de pertinencia.⁸⁵

En el capítulo 2.1 me apoyé en el pensamiento de Nietzsche y su argumento en torno a que todas las palabras son tropos y que el lenguaje es en sí mismo metafórico. De aquí se desprendió el cuestionamiento con respecto a la posibilidad que tiene la lengua de describir directa o literalmente la realidad y, por ende, se propuso el carácter denotativo de segundo rango —el que Ricœur propone para el lenguaje literario, metafórico— así como el poder de descubrimiento y proyección de un mundo —del que escribe el filósofo francés también como particular del lenguaje metafórico— como una particularidad ya

⁸⁵ Paul Ricœur, *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. 202.

presente en un nivel más básico del discurso, es decir, en el discurso desde su conformación semiótica, sin contemplar los atributos literarios.

Con base en estos argumentos, en el presente apartado, se propone que el proceso imaginativo que, de acuerdo con Ricœur, es promovido por la nueva pertinencia predicativa que supone el discurso metafórico, se da desde el discurso como tal. Una vez más propongo un salto atrás en el que se considere el texto literario desde su configuración sémica, antes de considerar cualquier recurso literario específico que sea utilizado. Se propone entonces que se aborde la falta de pertinencia que la lengua tiene, desde este nivel semiótico, con respecto a lo que representa. Partiendo desde el modelo del signo lingüístico saussureano en el que no se contempla al referente u objeto representado, se hace evidente el carácter psíquico de esta clase de signos, así como la arbitrariedad y convencionalidad que los caracterizan. Este último punto es importante, si bien los signos lingüísticos —que en este caso conforman un texto literario— responden a un uso convencional y, por lo tanto, la falta de pertinencia entre el signo y lo representado puede pasar desapercibida, es un hecho que existe. Siguiendo la afirmación de Nietzsche de que todo lenguaje es metafórico, podría decirse que por la convencionalización que supone, entraría al terreno de la metáfora muerta, ya que la asociación novedosa que caracteriza normalmente a esta clase de tropo, se ha convertido en habitual por el uso. Lo que ahora pretendo enfatizar es justamente este punto, que por la habituación del uso de la lengua, pasa desapercibido: la lengua, al ser arbitraria y no mostrar referentes específicos, conlleva un poder de descubrimiento, que en el caso del texto literario —sin tomar en cuenta aún los recursos retóricos que incrementen este

poder— resulta una herramienta que potencializa la promoción del proceso imaginativo, que de por sí tiene esta forma de significar.

Escribe Ricœur que la imaginación es “un libre juego con las posibilidades, en un estado de no compromiso con respecto al mundo de la percepción (...).”⁸⁶ Resulta interesante que el autor relacione a la imaginación con el discurso literario y la desligue de un proceso perceptivo. El hecho de que el texto literario no muestre lo representado permite que el receptor imagine y dé forma mental a lo que lee con toda libertad. Vuelvo a la afirmación de Villoro con respecto a la *función liberadora de la palabra* que propongo como promotora del proceso imaginativo al inicio de este capítulo.

Ya que se ha relacionado el proceso de apropiación del texto, del que escribe Ricœur, con la imaginación del lector, presentaré otro aspecto que el filósofo francés propone con respecto a esta toma del texto que el acto de lectura implica. Ricœur señala que para que se dé la apropiación, necesariamente se lleva a cabo una desapropiación. Dentro de este proceso de lectura en el que a través de la imaginación se da una toma del texto, configurando un mundo referencial singular, es necesario que el lector tenga un distanciamiento de sí mismo; ésta es la desapropiación. El receptor proyecta su imaginación a la acción que se relata en el texto literario y entonces se da la variación imaginativa que propone Ricœur del *yo puedo*. En este trabajo me he centrado en el papel de la imaginación en un nivel primero con respecto al acto de lectura; la obra proyecta un mundo —desligado de cualquier tipo de referencia ostensible— que, gracias al poder de la imaginación, el lector puede corporeizar mentalmente —con base en su propio universo referencial—, éste ha sido ahora el punto central. Sin embargo, menciono que, además de esto, el lector se aleja de su propio ser y se identifica con el mundo proyectado

⁸⁶ *Ibid.* 203.

por el texto rebasando los límites del horizonte del autor, de este modo el proceso de la imaginación que supone la lectura de un texto sigue su curso.

Por el enfoque particular de esta investigación, he aludido al proceso de imaginación que desata el enfrentamiento con el texto literario por la forma específica en la que representa. Por lo tanto, he querido detenerme en lo que podría denominarse un nivel primero del papel de la imaginación. Si la literatura se vale de un medio de significación con referentes no ostensibles, lo que se da en el acto de lectura es la integración a un universo referencial singular —el del lector— a través del cual se da forma a lo que no la tiene. He apuntado que el proceso de la imaginación no se detiene en este punto sino que sigue su camino y en el acto de apropiación que supone la lectura, se da incluso una identificación por parte del lector con las historias y personajes descritos. Todo ser humano puede ser un semejante gracias al vínculo analógico que se logra a través de la imaginación. Sin embargo, ahora no me detendré en estos aspectos ya que salen del punto central que ahora me ha ocupado.

Existe otro aspecto crucial, el carácter ficticio en la obra literaria. No he abordado este punto hasta ahora ya que mi enfoque se dirige a un nivel más básico, al de la configuración semiótica del texto literario. No obstante, en el capítulo 2.5 presentaré un caso específico en el que es evidente este rasgo de ficción y, por lo tanto, aludiré a este aspecto, siempre en relación con la forma de representación de la que se vale y cómo ésta resulta definitoria. Por el momento, únicamente señalaré que la facultad del texto literario de no mostrar lo que significa le permite abrir las puertas a nuevas e ilimitadas

dimensiones de realidad, en estos casos, se amplían las posibilidades de la imaginación de desplegar un repertorio de lo potencial, de lo posible y de lo imposible.

En relación con esto, a continuación cierro con una cita de Italo Calvino:

(...) todas las «realidades» y las «fantasías» pueden cobrar forma sólo a través de la escritura, en la cual exterioridad e interioridad, mundo y yo, experiencia y fantasía aparecen compuestas de la misma materia verbal; las visiones polimorfas de los ojos y del alma se encuentran contenidas en líneas uniformes de caracteres minúsculos o mayúsculos, de puntos, de comas, paréntesis; páginas de signos alineados, apretados como granos de arena, representan el espectáculo abigarrado del mundo en una superficie siempre igual y siempre diferente, como las dunas que empuja el viento del desierto.⁸⁷

⁸⁷ Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*. 113.

2.4 Fotografía, verdad y engaño

“El buen fotógrafo es el que miente
bien la verdad.”

Joan Fontcuberta⁸⁸

Desde sus orígenes, la fotografía se distinguió por la posibilidad que constituía de imitar la realidad de la manera más perfectamente posible hasta el momento. Se le denominó, a este innovador medio de representación, el «nuevo sol», y fue causa de gran sorpresa por su propiedad de generar una imagen en la caja oscura, valiéndose de sus rayos luminosos.

Esta capacidad mimética ha sido un valor intrínseco de la fotografía que muchos autores han explotado al trabajar imágenes que representen lo más fielmente posible la realidad. Otros, han tomado el medio como base de representación, pero se han valido de diferentes tipos de manipulación en la imagen, que alejan a la fotografía de ser un medio que refleja la realidad. Estos últimos permiten que entre en juego una subjetividad que, si bien es inevitable en cualquier toma fotográfica, en estos casos, puede dejarse ver, y va de lo sutil a lo evidente.

Sea cual sea el modo en el que se utilice el medio fotográfico, lo que prevalece es el carácter indexal al cual he aludido en los capítulos anteriores. La capacidad fotográfica de parecerse a lo que representa es generada por la naturaleza técnica del medio que permite que se registre una imagen a través de un proceso fotoquímico entablado entre el referente iluminado y el material fotográfico sensible a la luz.

⁸⁸ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. 15.

De esta facultad imitativa se desprende la veracidad asociada con este medio,⁸⁹ que, en los últimos años, se ha ido menguando por los avances tecnológicos que han puesto a la mano del público en general medios para manipular imágenes. Cabe apuntar que, desde sus orígenes, las imágenes fotográficas fueron objeto de retoques y diversas técnicas de alteración. Sin embargo, éstas eran realizadas por los mismos fotógrafos ya que requerían de un conocimiento del proceso de registro propio de la fotografía. Ahora, la posibilidad de modificar imágenes fotográficas está al alcance de un grupo mayor, que no necesariamente necesita conocer y controlar el medio fotográfico tradicional. Por estas razones el valor de verdad que se le atribuía a la imagen fotográfica como algo inherente al medio constituye ahora una cuestión de inercia histórica, de inocencia o de fe.

La subjetividad a la que me he referido atrás, como algo inherente al momento de realizar una toma fotográfica, es un aspecto que muchas veces no se considera y es el primer motivo por el que debe dudarse del valor objetivo de este tipo de imágenes. A pesar de que una fotografía sea directa, es decir, que el autor no haya construido una escena ante la cámara, que no haya manipulado el objeto o situación que está

⁸⁹ Como señalé en el apartado anterior, *Literatura e imaginación* —con base en el pensamiento de Sartre— a pesar de que el acercamiento a imágenes fotográficas también desata un proceso imaginativo, lo primero que genera en el espectador, antes que cualquier *acto imaginante* (como lo llama el filósofo y literato francés), es una asociación, en este caso, de la fotografía y el referente representado. La imagen fotográfica —del mismo modo que los ejemplos pictóricos que describe Sartre— al representar las cualidades sensibles del referente y por lo tanto mostrarlo (con las transformaciones que el proceso representativo implica) genera una ilusión de inmanencia. La forma de significación fotográfica, en este caso, específicamente icónica, actúa directamente sobre la sensibilidad del receptor y, bajo una cierta apariencia de realidad, tiene la posibilidad de engañar. De acuerdo con Sartre, la conciencia de que lo que vemos en una imagen pictórica ya ha pasado o ya fue —o en el caso de esta investigación, *lo que ya ha sido* en cualquier fotografía icónica—, promueve un estado imaginado por parte del receptor, en el cual, se sabe que lo mostrado, a pesar de que ya pasó, está ahora ante su mirada. Este es sólo un aspecto en el que la imaginación se hace presente en la interpretación de fotografías. Por el momento no ahondaré en este aspecto ya que, como he mencionado, lo primero que la percepción de una imagen fotográfica icónica genera, es la asociación con el referente que representa. Por lo tanto, me enfocaré en lo que esto implica.

fotografiando, ni el proceso de revelado e impresión —en el caso de fotografía análoga— la imagen muestra lo que el fotógrafo ha decidido mostrar.

En una imagen fotográfica lo que vemos es una selección que el autor ha elegido encuadrar y esto implica dejar fuera una parte de la escena. Así mismo, se nos muestra lo fotografiado desde una perspectiva específica, se impone así el punto de vista del autor y éste define la importancia que cada uno de los elementos tienen dentro del encuadre. Con el juego de perspectivas, el fotógrafo puede esconder objetos que no desea mostrar y, a su vez, tiene la posibilidad de enfatizar otros que le resultan más importantes. Esto mismo puede hacerlo con la profundidad de campo, es decir, con lo que decide mostrar enfocado y lo que elige desenfocar. El momento de la toma es otro factor crucial para el tipo de imagen que se realiza; en el caso de una escena móvil, ésta se transforma al igual que el significado que puede tener lo que se muestra. En el caso de fotografías en las que la situación es estática, existen otros aspectos —que afectan a cualquier tipo de imagen— determinantes, tales como, la intensidad y tipo de luz que recibe. La iluminación puede generar que una misma escena sugiera calma o agresividad. Las imágenes en blanco y negro traducen colores a tonos y esto conlleva una transformación del ambiente, del mismo modo en el que las imágenes a color lo hacen, ya que los valores cromáticos sufren cambios que el fotógrafo controla según su propia intención.

Es factible pasar por alto la visión del autor al ver imágenes fotográficas, como si el espectador se enfrentara ante escenas que se registraron solas. Esto es motivado por la forma de representación fotográfica en la que la relación indexal entre el referente elegido y el soporte fotográfico promueve el olvido de la mano del autor. A diferencia de lo que sucede en otros medios de representación, en los que el movimiento de las manos

del artista se imprimen en la obra, en el caso del fotógrafo, éste parece quedar escondido detrás de su medio de operación. Así, imágenes que son inevitablemente subjetivas, pueden ser apreciadas como documentos objetivos de la realidad.

A pesar de que la posibilidad de manipulación de imágenes y la creciente conciencia crítica han contribuido a una disminución del poder de credibilidad de las imágenes fotográficas y han reducido la asociación directa de éstas con respecto a una realidad objetiva, puede decirse que, en ciertos casos, subsiste la idea de que la fotografía es un medio que representa fielmente la realidad. Subrayo que me refiero a *ciertos casos* porque existen imágenes cuya manipulación resulta evidente. Lo que ahora pretendo enfatizar es el hecho de que, aún con los adelantos mencionados, la forma en la que la fotografía significa —que ya ha sido descrita, y de la cual ahora destaco su parte indexal así como su posibilidad hipoicónica de acuerdo con Peirce e icónica con base en la propuesta del Grupo μ — es la razón por la que este medio conserva el atributo de veracidad. La imagen fotográfica es documento de que lo que muestra estuvo ante la cámara y esto le confiere un valor de verdad:

La necesidad de «ver para creer» se encuentra allí satisfecha. La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver.⁹⁰

Han pasado más de veinte años desde que Dubois hizo esta afirmación; esto amerita que la cita sea matizada con respecto a lo *indudable* del testimonio de la existencia de lo mostrado. Sin embargo, la frase «ver para creer» es contundente. La proximidad icónica —en el sentido que el Grupo μ le da al término icónico— que la

⁹⁰ Philippe Dubois. *Op cit.* 22.

imagen fotográfica puede tener con respecto a lo que representa, es un elemento de seducción en el terreno de la veracidad. El matiz de lo *indudable* —de que lo mostrado existió— es en relación con el carácter de la credibilidad. Podría decirse que en los casos en los que se duda de la veracidad de una imagen, se da una credibilidad bajo sospecha. Como mencioné anteriormente, la verdad como algo inherente a la imagen fotográfica se da por inercia de asociación de este atributo al medio de representación, por inocencia del espectador, o bien, como un acto de fe. Sea cual sea el motivo, la relación entre fotografía y realidad, motivada por el lazo icónico indicial, sigue presente.

Con respecto a la inercia histórica que motiva la atribución de un valor de verdad o documental al medio fotográfico, me parece pertinente presentar algunas citas que muestran la manera en que se ha relacionado este medio de significación con la realidad, generando así, una liga entre fotografía y documento o fotografía y verdad:

Louis-Jaques-Mandé Daguerre, que gracias a las aportaciones que Joseph-Nicéphore Niépce le aportó, desarrolló el primer procedimiento fotográfico capaz de utilizarse en la práctica conocido como el daguerrotipo, organizaba demostraciones públicas del proceso de elaboración de una imagen. El enviado del *New York Star* que presencié el procedimiento escribió:

Nunca vi nada tan perfecto. Al ojo, cada objeto aparecía finamente grabado. Pero con una lupa se podía notar la diferencia de grano de cada piedra de la acera, incluso se podía haber conocido la materia, la índole de cada objeto.⁹¹

Puede verse cómo desde el origen de este medio de representación, el público en general estaba asombrado por la fidelidad que éste guardaba con respecto a lo representado. En la siguiente cita, de la misma época, 1836, se muestra una vez más lo impactante que resultaba el registro de detalles mínimos por medio de esta nueva forma de representación, incluso aquéllos que pasan normalmente desapercibidos por la mirada. Se trata de un fragmento tomado de un artículo en *La Literary Gazette* que fue publicado tras la exhibición de seis daguerrotipos en París:

Había vistas de tres calles de París, del interior del estudio de Daguerre y un grupo de bustos del Musée des Antiques. La extraordinaria minucia de esos múltiples detalles —como se observa en las vistas callejeras y particularmente en la de Pont-Marie— fue muy admirada. Los más leves efectos accidentales del sol, los botes, la mercancía en las orillas del río, los objetos más delicados, los pequeños guijarros bajo el agua, los diferentes grados de transparencia que provocan: todo aparece reproducido con increíble precisión. El asombro se hizo considerablemente mayor, sin embargo, cuando al aplicar el microscopio, se descubrió una gran cantidad de detalles, con tal extrema minucia que la mejor vista no podía haberlos apreciado con sólo la mirada normal, principalmente en el

⁹¹ New York Star, 14 de octubre de 1839. Citado por Marie-Loup Sougez en *Historia de la Fotografía*. 61.

follaje de los árboles. En la vista del estudio, todos los pliegues de las cortinas y los efectos de luz y sombra así producidos, aparecen expuestos con una maravillosa verdad.⁹²

Como muestra la cita, la posibilidad fotográfica de registrar la realidad, incluyendo aspectos mínimos, le otorga al medio un valor de verdad, entendiendo aquí el concepto de *verdad* como la facultad de documentar la realidad.

Cinco años más tarde, en 1841, William Henry Fox Talbot da a conocer lo que él nombra calotipo.⁹³ Tres años después Talbot comienza a publicar álbumes de calotipos pegados a mano —primera edición fotográfica del mundo—, lo que ahora resulta interesante es el nombre que le da a esta publicación: *The Pencil of Nature*.

Como si el referente se dibujara por sí mismo: *El Lápiz de la Naturaleza*. El nombre de esta publicación revela el valor de objetividad que se le confiere al nuevo medio. La visión y mano del fotógrafo se pasan por alto y esto contribuye a la idea según la cual el medio fotográfico es una cuestión de mero ingenio mecánico y por lo tanto es capaz de registrar, de forma documental, la realidad.

Para contrarrestar esta independencia fotográfica de la visión humana y conferirle un valor artístico al nuevo medio, surge el movimiento pictorialista. Se construían escenas ante la cámara y las manipulaciones de la imagen fueron la forma de alejarse de la objetividad inmanente al medio así como del valor de registro documental.

⁹² Literary Gazette 13 de julio de 1839. Citado por: Beaumont Newhall. *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. 23.

⁹³ A diferencia del daguerrotipo que era único, con el descubrimiento de Talbot se puede multiplicar una imagen ya que es posible sacar positivos a partir de un solo negativo.

Puede verse que el atributo fotográfico de verdad es evidente desde el origen del nuevo medio de significación.

Hacia 1920 se da el movimiento fotográfico conocido como nuevo realismo o fotografía objetiva en el que se rompe de forma radical con el pictorialismo con el fin de rescatar el tono realista propio del medio. Se hablaba de «fotografías que parecían fotografías» o de «fotografía pura», como si la manipulación evidente saliera del terreno propio del medio. Me refiero a este movimiento porque resulta ahora pertinente ya que los fotógrafos que lo conforman buscan justamente representar la realidad de forma objetiva —como si esta fuera la verdadera labor de la fotografía— y se refieren a la fotografía como un medio veraz.

Afirmaciones como la que a continuación cito de Alfred Steglitz, son una muestra clara: “La belleza es mi pasión, la verdad mi obsesión.”⁹⁴ Alude a lo mismo con las siguientes palabras: “la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales del mundo.”⁹⁵

Otras dos figuras representativas de la fotografía objetiva fueron Paul Strand y Edward Weston. Cito al primero: “La fotografía no es más que una ruta nueva y privilegiada convergente hacia una meta única: lo real.”⁹⁶ Para Strand, la objetividad está en la propia esencia de la fotografía y, al mismo tiempo, marca sus limitaciones.

Por su parte Weston afirma: “La fotografía debe constantemente tratar con la realidad las cosas del mundo.”⁹⁷ Y en su primer encuentro con imágenes fotográficas de Strand, manifiesta: “Son brutalmente directas, limpias y ajenas a todo engaño.”⁹⁸

⁹⁴ Alfred Stieglitz citado por Joan Fontcuberta en *Op.cit.* 12.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Lorenzo Vilches cita a Paul Strand en *La Lectura de la Imagen. Prensa, cine, televisión.* 14.

⁹⁷ *Ibid.* 15.

Podría seguir citando a fotógrafos con respecto a la relación entre la fotografía y el valor de verdad o de documento pero considero que las citas presentadas lo muestran de forma clara. Históricamente, se ha defendido el potencial de registro documental en la fotografía y, de hecho, se ha elevado este potencial a un nivel en el que se le llega a considerar como la naturaleza propia del medio.

Ahora bien, es pertinente considerar también a otro tipo de fotografía —la construida— que a pesar de seguir siendo huella de su referente, se aleja de la forma de representación a la que ahora he aludido, tan ligada al valor documental de este medio de significación.

Para referirme a esta otra manera de fotografiar, me valdré de una asociación metafórica que comúnmente se hace entre la fotografía y el espejo. Desde la invención del daguerrotipo se hablaba de «un espejo con memoria». Esto implica la idea de que existe una correspondencia entre la imagen fotográfica y el referente representado que supone la duplicación de este último en el soporte fotográfico. En este sentido, la fotografía tendría el valor objetivo, documental y de verdad al que he aludido a lo largo de este capítulo. Sin embargo, es necesario considerar la intención del fotógrafo que, como se ha visto, puede pasar inadvertida. Con respecto a este punto me apoyaré en las ideas que Joan Fontcuberta presenta en su libro *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. De acuerdo con el autor, existen dos personajes míticos que mantienen una relación con los espejos: Narciso y el vampiro, el primero está enamorado de su propia imagen y, por lo tanto, obsesionado con su reflejo. Por otro lado, el segundo carece de reflejo en los

⁹⁸ Petr Tausk cita a Edward Weston en *Historia de la Fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. 57.

espejos. Fontcuberta relaciona a estos personajes con la fotografía, como medio de representación, y señala:

Por extensión, “narcisos” y “vampiros” designarían también categorías contrapuestas en el mundo de la representación. En unos prevalece la seducción de lo real; en otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición.⁹⁹

Estas dos formas de reflexión especular conforman, metafóricamente, dos maneras en las que se puede realizar una imagen fotográfica. O bien, atraído por lo real que forma parte del mundo, y por lo tanto, sacando provecho de las posibilidades de representar con base en la semejanza que permite la forma indicial de significación fotográfica, la cual he enfatizado a lo largo de este apartado; o bien, buscando algo que no existe en la forma en que se presenta la realidad y, por lo tanto, construyendo ante la cámara la escena que se quiere representar en fotografía.

El primer caso, el de Narciso, trataría a la fotografía realista —en la que me he enfocado especialmente—; el segundo, el del vampiro, aludiría a un falso realismo fotográfico. Considero que la propuesta de Fontcuberta es muy atinada ya que en el primer caso hay evidentemente una seducción de lo real y por lo tanto el medio fotográfico cumple su función representativa de acercarse —en el terreno de la semejanza— lo más posible al referente. Por otro lado, con el segundo caso, se rompe de forma evidente la liga entre fotografía y su valor de documento veraz.

⁹⁹ Joan Fontcuberta. *Op cit.* 40-41.

Estas dos formas de representar fotográficamente, desatan cierta ambigüedad con respecto al origen de las imágenes ya que el grado de construcción ante la cámara puede ser sutil y, por lo tanto, engañar al espectador con una falsa realidad. Sin embargo, cabe mencionar que, independientemente de la forma en que se fotografíe, es decir, tratando de registrar una realidad o inventándola, no existen, ni ojos, ni fotografías inocentes. Con respecto al ojo del fotógrafo y, como consecuencia, la imagen fotográfica, Terry Barret señala:

It selects, rejects, organizes, discriminates, associates, classifies, analyzes, constructs. It does not so much mirror as take and make; and what it takes and makes it sees not bare, as item without attributes, but as things, as food, as people, as enemies, as stars, as weapons.¹⁰⁰

Es interesante que en esta cita, para subrayar el carácter subjetivo inherente al ojo y, por lo tanto, en la toma fotográfica, se compara justamente con un espejo. La visión no es como el reflejo en el espejo ya que este último es un objeto inanimado que simplemente tiene la cualidad de reflejar. Con respecto a esto, y para evitar confusiones, cabe recalcar el carácter metafórico de la analogía con los espejos que se ha presentado.

El punto que ahora resulta relevante es que, sea cual sea la forma de fotografiar, no existe la fotografía objetiva. He mencionado ya los puntos principales que constituyen la subjetividad inherente a este medio. Resumiendo, puede considerarse que los principales son los siguientes: selección y encuadre, perspectiva, manejo de la

¹⁰⁰ Terry Barret. *Criticizing Photographs. An introduction to understanding images*. 37.

profundidad de campo, aislamiento de un momento cronológico, iluminación y traducción de la escena a valores tonales o cromáticos específicos.

No se puede dejar a un lado un aspecto crucial, la asociación común entre el ojo humano y la cámara. Esto implicaría el hecho de que la fotografía fuese un medio de representación natural y, por lo tanto, el carácter de verdad documental sería más evidente.¹⁰¹ Cabe entonces subrayar que la fotografía no registra las imágenes del mismo modo en el que el ojo percibe. En *Apuntes acerca de la representación*, César González se refiere a este punto y señala algunas diferencias básicas entre una imagen fotográfica y la forma en que un individuo ve: a diferencia de la visión humana, la fotografía tiene un marco que la limita. Así mismo, a pesar de que una imagen fotográfica puede tener las orillas difusas, normalmente ésta es nítida en sus bordes, por el contrario, la visión periférica es difusa. Por otro lado, la fotografía tiene la posibilidad de mostrar una escena con todos los planos enfocados mientras que la visión humana es capaz de enfocar un plano a la vez.¹⁰²

La fotografía está muy lejos de ser un fenómeno natural, si bien ésta tiene la posibilidad de ser congruente con respecto a lo que representa, esto no implica que *vea* y por lo tanto muestre lo que representa del mismo modo en el que el ojo ve. Lo que es importante subrayar con respecto a la relación entre el ojo humano y la fotografía es que esta última se desprende, precisamente, de una visión humana particular y, por lo tanto, subjetiva, que la define. La tecnología fotográfica posibilita una representación con base

¹⁰¹ En algunos puntos de esta investigación, me he referido a la forma de significación de la fotografía icónica como *natural*. Subrayo que la razón de esto se aleja de la idea de que éste sea un medio natural. El término lo he utilizado solamente en contraposición con el carácter arbitrario del signo lingüístico, es decir, *natural* en el sentido de *motivado* por la relación icónica e indexal que las imágenes fotográficas —a las que ahora aludo— tienen con respecto al referente que representan.

¹⁰² Véase: César González Ochoa. *Op cit.* 23-24.

en la semejanza por el proceso de relación luminosa entre el referente y su soporte, sea digital o fotoquímico; sin embargo, esto no es garantía de objetividad. Cito a Fontcuberta:

Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es la mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad.¹⁰³

La fotografía miente siempre, esta posibilidad de mentir, se desprende precisamente del valor de verdad —documental— que se le ha atribuido a la fotografía. Si no se partiera del entendido de que lo mostrado en una imagen fotográfica es tomado de la realidad —de la forma en la que solamente este medio puede hacerlo—, la visión del autor no se pasaría por alto. Cabe recordar la propuesta de Barthes con respecto a la denotación y la connotación en la fotografía, el autor tiene la posibilidad de sacar provecho de la cualidad denotativa de este medio de representación ya que su intención o subjetividad —que entran dentro del nivel connotativo— es encubierta por la referencialidad evidente del medio. La presencia escondida del fotógrafo le permite mentir. Éste impone su visión en silencio.

¹⁰³ Joan Fontcuberta. *Op cit.* 15.

Antes de cerrar con el capítulo quiero referirme a un tema que ahora es polémico y que se desprende de la liga que la fotografía ha tenido desde su origen con la realidad, y, por lo tanto, a la posibilidad de ser documental.

Los avances tecnológicos y el creciente acceso a la manipulación de imágenes, al que ya me he referido, ha generado que muchos críticos lamenten la pérdida del efecto de verdad relacionado con este medio. Se comienza a hablar de la *muerte de la fotografía*: “The sugestión is that a diminution of our collective faith in the photograph’s indexical relationship to the real will inevitable lead to the death of photography as an autonomus médium.”¹⁰⁴ Geoffrey Batchen, teórico y profesor de Historia de la Fotografía y de Arte Contemporáneo en la Universidad de Nuevo Mexico y la Universidad de California escribe ya, sobre la entrada a una nueva etapa de este medio y la denomina *post-photography*. Es un hecho que actualmente existen imágenes armadas, digitalmente, a partir de otras. En estos casos el carácter indexal que liga a la fotografía con la realidad se pone en tela de juicio y, por lo tanto, la identidad del medio en sí, se ve inmiscuido en una problemática que no he querido dejar a un lado ya que es, precisamente el punto central de este apartado, lo que se tambalea. Batchen señala que los avances tecnológicos no implican que dejen de hacerse imágenes fotográficas; sin embargo, lo que se irá transformando es el valor que se le ha dado a este medio. El valor de verdad que se le confiere aún a la imagen fotográfica —por las razones que ya he apuntado: inercia histórica, inocencia o fe— de acuerdo con Batchen, se irá degradando hasta que se le atribuyan nuevos valores que lo sustituyan.

Entra aquí en juego la ética a la que Fontcuberta alude cuando escribe sobre el fotógrafo que miente. Es indudable que las imágenes fotográficas muestran lo que el

¹⁰⁴ Geoffrey Batchen. *Each wild idea. Writing Photography History*. 109.

autor quiso señalar, en este sentido tienen la posibilidad de *mentir*. No obstante, la fotografía es un medio que permite registrar la realidad y esta posibilidad es indispensable para el registro de la historia. Es un hecho que la fotografía documental sigue existiendo y sigue siendo el medio a través del cual se va armando una especie de memoria visual. En la actualidad, además de la fotografía documental o de reportaje, existe incluso una rama importante del arte enfocada en un terreno político que se vale del medio fotográfico de una forma tradicional, sin manipulaciones, más que la subjetividad del autor. Se sigue entonces, sacando provecho de las particularidades que este medio de representación tiene desde su origen. Evidentemente, los procesos digitales están sustituyendo o asistiendo a los medios fotográficos tradicionales. Probablemente llegará el momento en el que los soportes fotoquímicos sean remplazados por completo por los digitales. Sin embargo, la posibilidad de registrar escenas de la realidad, como lo hace este medio, es una particularidad que no puede y creo que no se dejará a un lado. El rol del fotógrafo es crucial en estos momentos ya que los límites, con respecto a la maleabilidad de la imagen, los impone su juicio ético. Liz Wells se refiere a lo que Fred Ritchin, fotógrafo y maestro de fotoperiodismo, apunta con respecto a esta problemática:

Ritchin seems to accept that the value of the photographic image in a digital age will not be secured by tracing its truthfulness to its origins in a photo-chemical process. Rather, it must rest on the conscience and reputation of the photographer who made the image.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Liz Wells. *Photography: A Critical Introduction*. 335.

La alteración de imágenes se trabajó desde hace más de cien años y esto no puso en cuestión la validez documental y la veracidad de la imagen fotográfica. Probablemente lo que esta revuelta tecnológica genere sea un grado mayor de duda con respecto a lo que vemos representado. Esto, a su vez, exige una mayor conciencia crítica por parte del espectador, así como un juicio ético por parte del creador de imágenes documentales.

2.5 Literatura y fotografía entre verdad y ficción: un caso

En este capítulo mostraré un ejemplo literario en el que se ponen en evidencia algunas de las particularidades que tienen los dos medios de representación —que hasta ahora he analizado— desde su conformación semiótica. Se trata de una pequeña novela del autor mexicano, Mario Bellatin cuyo título es: *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*.

Considero que esta obra es pertinente ya que, si bien, es una novela, va acompañada de un dossier fotográfico —que yo misma realicé— como parte integral del texto. De este modo, se ponen en confrontación las dos formas de significar que ocupan el centro de este trabajo.

Así pues, realizaré un breve análisis de esta obra, tanto de la parte literaria como de la fotográfica. En éste, se enfatizarán los puntos principales que han ido constituyendo la trama de la presente investigación.

La escritura de *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* fue motivada por una serie de eventos que comienzan con la invitación que le hacen a Mario Bellatin para que dé una conferencia en Bellas Artes bajo el tema: “Mi escritor favorito”. Bellatin decide responder a esta invitación con una plática en la que construiría a su *escritor favorito*, en un juego ficticio obvio y evidente. De este modo, crea a Shiki Nagaoka, un escritor japonés de principios del siglo XX cuya particularidad física es su descomunal nariz. La respuesta a esta conferencia resultó asombrosa para Bellatin ya que gran parte de la audiencia creyó en la autenticidad del autor al que él aludía. De este evento siguieron las invitaciones para que Bellatin enriqueciera la información sobre este escritor a quien,

sorpresivamente, muchos aceptaban no conocer hasta ese momento. Bellatin publicó algunos artículos en revistas y dio algunas conferencias más sobre este personaje ficticio a quien el público acogió como real. Incluso le escribieron del Departamento de Literaturas Orientales de la Freiuiversität de Berlín para que enviara más datos sobre este escritor japonés, ya que no conseguían recabar información sobre él. Mario Bellatin entonces decide escribir esta novela a manera de biografía en la que se incluyen los títulos de las obras de este escritor ficticio, así como las que supuestamente se han escrito sobre él, y dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz, obviamente relacionadas con anécdotas de este peculiar personaje. Ya dentro del juego que esta creencia en un personaje apócrifo suponía, Bellatin decidió acompañar la novela con documentación fotográfica como testimonio contundente y veraz sobre algunos datos, escenas, objetos y personas relacionadas con su ficticia vida y, de este modo, eliminar la posibilidad de cualquier duda con respecto a la existencia de Shiki. Por esta razón, la obra constituye un ejemplo claro en el que se recurre a imágenes fotográficas para mostrar lo que la escritura no muestra y corroborar con imágenes documentales la realidad de un personaje de ficción.

Comenzaré por referirme al texto literario. De acuerdo con lo que se ha ido apuntando a lo largo de esta investigación, en la obra de Bellatin a la que ahora aludo, se enfatiza la facultad de este medio —el de la escritura— de abrir las puertas a una dimensión de la realidad en la que los límites los impone el propio escritor. La particularidad de no mostrar lo que se representa permite al escritor desplegar un repertorio de lo imposible bajo una máscara de realidad, que en este caso particular, la conforma el relato ficticio con tono biográfico.

Bellatin comienza la narración señalando el aspecto de este personaje que conformará el eje narrativo: su nariz, “Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción.”¹⁰⁶ Le atribuye entonces a este rasgo físico, el motivo por el cual se pone en duda la existencia de este escritor japonés y, a su vez, coloca al lector ante la disyuntiva de que lo que va a leer puede, o quizás no, ser ficción.

Después de estas tres líneas, Bellatin describe el nacimiento de Shiki y las dificultades que éste implicó por el tamaño tan peculiar de su nariz. A manera de biografía, el autor va refiriéndose cronológicamente a la vida de este personaje. Presenta aspectos profesionales, privados y personales: todos estos siempre definidos por la apariencia que le confiere el singular apéndice en su rostro. Cabe señalar que, si bien, el autor escribió este texto como una breve novela, es significativo que en algunas librerías, fuera colocado dentro de los anaqueles que corresponden a las biografías. Este dato resulta interesante porque la biografía es un género que se ubica fuera del terreno de la ficción —aunque la veracidad inevitablemente se enfrente con el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, del criterio interpretativo del autor, así como de las turbulencias de sentido propias de toda construcción verbal—.

Bellatin se vale de recursos que le dan a la novela cierto tono de verdad, parece que aquí se evidencia una paradoja de la ficción, el autor puede aumentar la credibilidad recurriendo a lo falso. El medio se lo permite porque no muestra lo que dice. (Este será el punto por el que, habiendo terminado el texto, Bellatin decidirá documentar lo que ha escrito con fotografías, de este modo el lector podrá corroborar lo que ha leído con imágenes que lo comprueban).

¹⁰⁶ Mario Bellatin. *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. 11.

Volviendo a los recursos que Bellatin utiliza y que enfatizan un tono veraz en el relato, a continuación presento una frase de la novela que parece fundamentarse en hechos reales: “Si se recurre a las actas de la comisaría del cantón donde Nagaoka Shiki pasó su infancia y su juventud, se verá que han sido arrancadas las páginas que dan fe de las fechas en que ocurrió aquél suceso.”¹⁰⁷ Bellatin escribe con la libertad que el propio medio le confiere ya que alude a referentes que no son ostensibles. La naturalidad con la que alude a aspectos de la vida de Shiki como escritor parecen apuntar a un hecho real; en la siguiente cita, Bellatin se refiere a un supuesto libro que Shiki Nagaoka escribió, *Foto y palabra*: “Ese libro, que fue traducido primero al inglés por la editorial Life en 1953, y al español en el año 1960 por la editorial Espasa-Calpe, se ha convertido para muchos en el canto a la reconstrucción de un país.”¹⁰⁸ La alusión específica a estas dos editoriales —reales—, genera lo que se ha presentado como *ilusión referencial* de acuerdo a la propuesta de Luz Aurora Pimentel. Bellatin está dando al lector datos particulares que le permiten acercarse a un tono objetivo dentro de lo inverosímil del relato. Aspectos como estos se encuentran a lo largo de todo el texto, sobresale por ejemplo, la influencia, que de acuerdo a Bellatin, Nagaoka Shiki tuvo en el escritor mexicano, Juan Rulfo:

Pero sobre todo tuvo mucha importancia en la labor de un escritor, Juan Rulfo, quien pudo encontrar en las fotos narrativas de Nagaoka Shiki la posibilidad de continuar con el trabajo que había iniciado en sus libros, dándole especial realce al aspecto visual de los mundos representados. En una carta enviada en 1952 a su

¹⁰⁷ *Ibid.* 14.

¹⁰⁸ *Ibid.* 28

amigo y colega peruano José María Arguedas, le menciona la importancia que el trabajo de nuestro escritor despierta en su búsqueda artística.

Estos datos, falsos, funcionan en el texto como puntos de anclaje con respecto a un mundo que no es ficticio pero relacionado con una vida que no sucedió. La alusión a referentes extratextuales existentes motiva que el lector ubique a este personaje, ficticio e inaprehensible, dentro de una realidad más cercana, que si bien, no se muestra en el texto, es invocada. Así mismo, el año 1952, le confiere un rasgo de exactitud que contribuye también a la constitución de una ilusión referencial-temporal —en la medida que el propio medio de representación permite— más precisa.

Otro recurso utilizado por Bellatin para generar un tono de supuesta objetividad, es la forma en que, con voz inocente, pone en tela de juicio la autenticidad de las fuentes: “De aquellos años de encierro monacal se cuentan algunas anécdotas curiosas. Jamás se sabrá si ciertas o no.”¹⁰⁹

Como puede verse, el autor se vale de diversos medios que encubren la ficción; por un lado, establece una relación explícita con personajes reales y, por otro, utiliza las palabras justas que hagan creer al lector en la posible veracidad de lo que lee. La ficción, refiriéndome ahora a este caso particular, implica un acercamiento a la realidad en la medida en la que el medio de la escritura lo permite, que, como ya se ha señalado, y como afirma Sartre, no *da* el mundo que representa. Con respecto a este punto, en “Literatura y representación” Jean Bessiere cita a Käte Hamburger: “(...) la ficción, es imitación de la realidad. La autonomía de lo literario no implica la falta de relación de

¹⁰⁹ *Ibid.* 19.

objeto, esta relación es relación *desplazada* y mediada.”¹¹⁰ En esta obra de Bellatin la ficción aparece de pronto enmascarada con velos de verdad por la relación que entabla con respecto a un mundo en el que presenta hechos fantásticos entrelazados con personajes reales y en los que, con diversos recursos, parece referirse a una vida que sí existió, y de pronto interrumpe con fragmentos absurdos que rebasan cualquier sincronía con la realidad. De este modo, la relación con el mundo que presenta Bellatin, es desplazada y mediada ya que responde a la intención del propio autor de instalar la historia en una línea frágil entre referentes existentes —mediados de acuerdo a la ficción del texto—, y referentes contruidos —que desplazan al mundo que sí existe.

Un recurso más que el autor utiliza para matizar lo increíble de algunas anécdotas es atribuir la posible falsedad a las fuentes de la información:

(...) las habladurías decían (...) [Bellatin relata aquí el método que *según se decía*, Shiki utilizaba para encoger su nariz por medio de lavados] Se cuenta que poco a poco, en los días posteriores, la nariz volvía a su inmenso tamaño original y Nagaoka Shiki debía pagarle a un novicio para que se la sostuviera levantada durante la comida.¹¹¹

De este modo, el autor entabla una relación con el mundo real en la que, si bien, hay una mediación y un desplazamiento regidos por el carácter ficticio del relato, éste es siempre matizado con un tono de objetividad en el que —en los fragmentos más absurdos— el recurso de la tercera persona a través del cual se confiere la

¹¹⁰ Jean Bessiere. *Op cit.* 359.

¹¹¹ Mario Bellatin. *Ibid.* 20.

responsabilidad de la veracidad a otras fuentes, genera un tono de cierta inocencia en el relato y salva al texto de ser tomado como un relato fantástico e inverosímil. La ficción abre las puertas a nuevas dimensiones de realidad, en este caso mezclando referentes existentes con otros ficticios. Bellatin apunta a lugares, personas y objetos que sí han formado o forman parte del mundo, y al mismo tiempo señala otros que ha inventado.

La última parte de la novela la conforman lo que Bellatin llama: “Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz”. A través de dos relatos presentados como cuentos tradicionales japoneses, Bellatin reafirma la idea de que la fama de este escritor motivó la escritura de estos relatos en los que se enfatiza la anécdota más absurda y fantástica a la que el autor alude en la novela. En ésta, el autor matiza su posible falsedad con frases como: (...) *se cuentan algunas anécdotas curiosas. Jamás se sabrá si ciertas o no.* (...), entre otras. A través de estos dos relatos en los que Bellatin subraya y exagera lo absurdo e imposible del físico de este personaje, se devela una supuesta popularidad de Nagaoka Shiki como promotora de la escritura de estos *relatos clásicos*, y de algún modo, por lo fantástico de las anécdotas, se justifica que Shiki sea considerado un personaje de ficción.

En el texto literario que conforma *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, el mundo existente y el mundo inexistente mezclados generan un universo referencial híbrido en el que la imaginación del lector tendrá que explicitar no solamente lo que el medio no muestra, y que sí ha formado o forma parte del mundo real, sino lo que el autor ha inventado, lo fantástico, lo que sale del ámbito de lo posible. La literatura, liberada por su forma de significación, de cualquier liga con referentes específicos, tiene la posibilidad de llevar el relato al *no lugar* al *no personaje*.

Entra aquí el papel documental de la fotografía realizada con base en la novela de Bellatin. La intención de este dossier fotográfico fue desde un principio eliminar la duda sobre la veracidad de la vida de este personaje. La fotografía construida tiene la posibilidad de representar —obviamente de forma visible— lo que en literatura podría apuntar al *no personaje*, por lo fantástico o imposible de su existencia. La diferencia es que el empuje que el texto da al proceso imaginativo por la anulación de la percepción, con la imagen fotográfica se frena. Al ver el rostro fantástico de Shiki —que aparece desde la portada en las tres ediciones publicadas hasta ahora—, el lector ya no tiene que explicitar lo que el texto literario relata sin mostrar y que, por lo tanto, aparece implícito. Las posibilidades que un texto literario ofrece de descubrir la proyección de un mundo referencial, que, por ser psíquico, es particular en cada lector, es atravesado, en el caso de esta obra, por lo que se presenta como: *Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka. Recuperación iconográfica de Ximena Berecochea.*

Se trata de una serie de 41 fotografías, todas acompañadas por una nota a pie de foto que relaciona la imagen con una parte de la vida de este personaje ficticio. Bellatin decidió presentarlas como *recuperación iconográfica* con el fin de continuar con el engaño en torno a la existencia de Shiki Nagaoka. Evidentemente, no se trata de la *recuperación* de imágenes sino de la configuración visual a través de fotografías construidas así como de apropiación de imágenes.¹¹²

La fotografía construida fabrica o altera la escena que aparecerá en la imagen. En este tipo de imágenes fotográficas el carácter ficticio puede ser evidente. En el caso específico de las fotografías que acompañan este texto literario, la idea fue seguir con una

¹¹² La apropiación de imágenes fotográficas consiste en sacar a una imagen de su contexto original y trasladarla a otro para darle un uso y sentido diferente. Se practica desde 1960 hasta la fecha. Véase: Gilles Mora. *Photo Speak*. 49.

línea visual en la que el carácter construido no fuera aparente; es decir, se realizaron imágenes en las que se presentan personas, objetos u escenas, de un modo directo que permite reconocer lo fotografiado fácilmente. De acuerdo con lo que Barthes propone en torno al nivel denotativo y connotativo de la fotografía, en este caso fue decisivo encubrir trucos, poses y significación de objetos —todos estos con un valor connotativo— bajo un tono de inocente denotación, como puro registro y muestra de documentos, objetos y hechos objetivos.

Con base en lo que ya ha sido expuesto a lo largo de este trabajo, todas las imágenes que aparecen en esta obra son icónicas ya que significan bajo la idea de guardar una similitud con lo representado. A pesar de que las fotografías se presentan como documento de una vida —explotando su carácter denotativo—, son construidas —y por lo tanto tienen un valor connotativo— porque fueron realizadas a partir de un texto literario con la finalidad de hacer visible una vida que nunca existió. Por esta razón, se requirió de una recopilación de objetos, la construcción de otros inexistentes —como por ejemplo un exprimidor y un sostenedor de nariz— una búsqueda de escenas, así como de la colaboración de personas que actuaron ante la cámara; todo esto funcionando como detonador de un sentido de existencia. Del mismo modo, como he señalado atrás, otras de las imágenes ya existían, algunas de estas fueron manipuladas¹¹³ y otras aparecen tal cual son pero mediante la nota a pie de foto, se ajustan al sentido que se requiere para configurar la vida de Shiki Nagaoka.¹¹⁴

¹¹³ Como ejemplo de las imágenes manipuladas está la que muestra el rostro de Shiki Nagaoka — que aparece en la portada del libro— en esta imagen se raspó el papel fotográfico húmedo con el fin de encubrir el rasgo distintivo del personaje ficticio. En la nota a pie de foto de esta imagen se señala que la hermana de Shiki la manipuló con el fin de evitar que su hermano fuera considerado un personaje de ficción por el tamaño descomunal de su nariz.

¹¹⁴ Esto es lo que he presentado atrás como *apropiación* de imágenes fotográficas.

A través de esta breve explicación sobre la manera en la que se realizó este dossier fotográfico, se han asomado algunas de las posibilidades fotográficas con respecto a su carácter mostrativo. A continuación me centraré más específicamente en el tema de interés para este trabajo: el papel de la fotografía como documento que complementa —en la búsqueda de un tono veraz, particular de esta obra—lo que el texto literario no puede mostrar. Como he mencionado atrás, la posibilidad del texto literario de generar el despliegue de un mundo imaginado, obviamente singular, en cada lector, es atravesada por la imagen que aparece y muestra el rostro de este personaje ficticio, sus padres, objetos personales, paisajes cercanos a él, documentos escritos como testimonio de hechos particulares en su vida, grupos de conocidos, etc. La imagen fotográfica está sensorialmente presente, aunque muestre una ausencia, y en este caso una puesta en escena, que implica la creación de un documento falso. En este sentido, también representa lo que no existió, lo posible; sin embargo, a diferencia de la función liberadora de la palabra que no obliga a percibir lo que designa, la fotografía presenta un rostro y no otro, un objeto y un paisaje específicos registrados de determinada manera en la que se muestra lo que el autor de la imagen decide mostrar. Como he presentado en los apartados anteriores, de acuerdo con la propuesta en torno a la imaginación de Sartre, la imagen — en este caso la fotografía— obliga a percibir lo que es representado de forma explícita, después de esta percepción ya generará también un proceso imaginativo; sin embargo, es muy distinto de lo que sucede en el acercamiento a un texto literario en el que se desata el *acto imaginante* en el momento de la lectura por el simple hecho de que no hay una analogía o un lazo motivado entre la palabra y el mundo al que designa.

El universo referencial de Shiki Nagaoka y su entorno ya no es actualizado singularmente en la conciencia de cada lector. Las imágenes limitan lo que la imaginación explicitaría si sólo se enfrentara con un texto literario. El mundo referencial que se encuentra más allá de lo escrito se nos impone por medio de imágenes perceptibles con formas determinadas que corporeizan lo incorpóreo. Y a través de este acto fotográfico que concretiza, se confirma una existencia.

La primera edición de esta obra fue en el año 2002 y, a pesar de los avances tecnológicos a los que ya he aludido —que ponen a la mano del público la manipulación de imágenes— la fotografía conserva su valor documental, aunque hay que subrayar que esto es bajo cierta sospecha; sin embargo, es un hecho que Mario Bellatin se vale del poder testimonial de la imagen fotográfica para apoyar su historia ficticia. El origen indicial de la fotografía en el que la luz funciona como el lazo de unión entre el soporte fotográfico y el objeto, persona o escena, prevalece en su función de prueba de una realidad. La intención del autor de la imagen es encubierta por la representación de referentes específicos de forma evidente. La presencia escondida —detrás de la cámara— del fotógrafo, así como el valor documental que históricamente se le ha dado a la fotografía, le permite al autor de la imagen mentir e imponer la visión que busca en silencio.

Antes de cerrar con este capítulo me detendré brevemente en un punto que solamente mencioné. Se trata de las notas a pie de foto que acompañan a las imágenes en esta obra, a través de esta relación más particular entre texto e imagen, se devela un aspecto que no quiero dejar a un lado. Citaré a Italo Calvino quien refiriéndose a la

visibilidad cuenta cómo cuando era niño y aún no sabía leer, pasaba mucho tiempo viendo las representaciones de los comics:

Me pasaba las horas recorriendo las imágenes de cada serie de un número a otro, me contaba mentalmente las historias interpretando las escenas de diversas maneras (...) Cuando aprendí a leer, la ventaja que obtuve fue mínima: aquellos versos simplotes de rimas pareadas no proporcionaban informaciones esclarecedoras (...) En todo caso yo prefería ignorar las líneas escritas y seguir con mi ocupación favorita de fantasear dentro de cada viñeta (...).¹¹⁵

La anécdota de Calvino recuerda la posibilidad que tienen las imágenes de desatar un proceso imaginativo y cómo el texto —en el caso específico que relata—no contribuye en este proceso, sino por el contrario, lo distrae de lo que puede lograr enfocándose exclusivamente en la imagen. Si bien, ya he recalcado que la percepción de una imagen sí desata un proceso imaginativo, también he señalado, con fundamento en la propuesta sobre la imaginación de Jean Paul Sartre, que antes de que esto suceda, lo primero que se da, tras la percepción de una imagen, —ahora enfocada en las fotográficas, icónicas—, es un reconocimiento de lo representado. Sin embargo, la cita de Calvino devela un aspecto interesante que ahora quiero señalar. La imagen, a diferencia del texto literario y con respecto a la imaginación, abre las puertas a un universo de posibilidades narrativas; es decir, la historia que cada receptor puede imaginar a partir del encuentro con una imagen —fotográfica en este caso— está abierta a infinitos caminos. Por el contrario, en el caso del texto —ahora específicamente literario— la historia está

¹¹⁵ Italo Calvino. *Op cit.* 108.

narrada, la tarea de la imaginación es la de corporeizar lo que la escritura describe sin mostrar.

En este trabajo me he enfocado en las consecuencias primeras de estas dos formas de significar por representar como lo hacen. En el caso de la fotografía —como consecuencia de su carácter indicial— me he centrado en la asociación primera con respecto a lo representado, la liga con una realidad objetiva y por lo tanto la posibilidad que este medio tiene de engañar. Por otro lado, en el caso del texto literario —por su carácter arbitrario—, he apuntado específicamente a la apropiación que cada lector hace del texto y la forma mental —con base en su singular universo referencial— que le da al mundo de referentes, que por estar ya alejados del autor de la obra, se presentan como virtuales.

Las imágenes contienen múltiples historias posibles; no obstante, este no es un punto en el que me detendré en la presente investigación, únicamente lo he querido mencionar. Si las fotografías realizadas para la novela de Shiki Nagaoka no estuvieran acompañadas de una nota escrita, la asociación con la novela sería un tanto arbitraria y azarosa. La escritura, a diferencia de las imágenes fotográficas, marca el camino de la narración y por lo tanto el proceso imaginativo del receptor se ciñe a la historia narrada. Su libertad radica en la posibilidad que otorga a cada lector de dar forma mental a lo leído; es decir; de apropiarse del texto y actualizarlo con base en su propio universo de referentes.

En el caso específico de *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*, tanto el texto literario como las fotografías, apuntan a un ser que no existió, la diferencia es que la fotografía toma su materia del mundo de las cosas y la literatura del mundo de las ideas

del autor. Por esta razón, el dossier fotográfico, al basarse en referentes específicos y mostrarlos, cumple con su tarea de concretar el engaño que el texto inició.

2.6 Ecfrosis. Dos formas de representar en confrontación

En el apartado anterior presenté el caso de una novela para la cual se realizó un dossier fotográfico a partir del texto literario con la finalidad de construir una obra en la que la parte visual conformara el testimonio de una vida ficticia. De este modo, *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* se constituye por dos medios de representación.

En este último capítulo me referiré a lo que se conoce como ecfrosis. Una vez más se trata del encuentro de dos formas de significación; sin embargo, en este caso, el autor literario es el que escribe a partir de obras visuales.¹¹⁶ La ecfrosis puede definirse, de forma general, como la representación verbal a partir de una representación visual.¹¹⁷ Considero que es un tema pertinente para cerrar con esta investigación porque el encuentro de dos formas de significación —la literaria y en este caso, dentro del terreno de lo visual, específicamente la fotográfica— pone en evidencia particularidades de ambos medios, que han sido parte constitutiva del esqueleto de este trabajo.

Antes de presentar un ejemplo de ecfrosis, a partir de una imagen fotográfica, considero indispensable aludir a la forma en la que el escritor puede recurrir a obras visuales en su ejercicio literario. Básicamente existen dos actitudes ante la pieza plástica,

¹¹⁶ Esto no quiere decir que la obra literaria gire en torno a una obra visual, (aunque sí puede hacerlo y sería un caso ecfrostico evidente). El escritor puede incluir una descripción de alguna obra visual dentro de su narración o incluso, se ha llegado a considerar ejemplo de ecfrosis el acto de nombrar alguna pieza visual reconocida por el simple hecho de que, a través de este nombramiento, el autor invoca un universo significativo dentro del relato literario. Luz Aurora Pimentel se refiere a estos casos como las formas más simples y abreviadas de la ecfrosis. Véase: Luz Aurora Pimentel. “Ecfrosis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías IV. Revista de Literatura Comparada*. 207.

¹¹⁷ Esta definición la presenta James A. W. Heffernan, uno de los principales estudiosos del tema, en “Ekphrasis and Representation” en *New Literary History*. 298.

Con base en el *Oxford Classical Dictionary*, Heffernan ubica el origen del término ecfrosis en el siglo III a.c. y señala que para 1715 la palabra ya formaba parte de la lengua inglesa. Véase: *Ibid.* 296.

la primera sería la de aquellos escritores que buscan acercarse a las posibilidades palpables propias de las artes visuales, a lo que Murray Krieger en su ensayo “The Problems of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work” denomina *The Exhilaration of Ekphrasis*¹¹⁸ que traduzco ahora como el deseo ecfrástico. Con esto, Krieger se refiere al sueño de algunos escritores, por representar formas, por aproximarse a la capacidad de las artes visuales de ser espaciales. En otros casos, el escritor parte de la idea de que el medio literario, a través de trabajos ecfrásticos, enriquece al de la pintura, escultura, fotografía —o del medio visual al que se refiera— por medio de la representación verbal que no tiene límites espaciales y que además goza de una temporalidad que mucho se le ha negado, sin fundamentos válidos, a las artes plásticas.¹¹⁹

Ya sea que el escritor busque acercarse a un terreno de lo palpable y lo plástico, o bien que desee darle voz a una obra visual sin los límites espaciales que ésta aparentemente muestra, lo que se evidencia en ambos casos, es la particularidad representacional de la literatura de no mostrar lo que designa, y por otro lado, el de la obra visual, en este caso fotográfica, de obligar al receptor a percibir determinada imagen y por lo tanto gozar de una plasticidad y espacialidad específicas.

¹¹⁸ Véase: Murray Krieger. “The problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time and the Literary Work” en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. 3-20.

¹¹⁹ No me detendré en el aspecto de la temporalidad ya que sale del tema que ahora me ocupa; sin embargo, me parece interesante lo que Norman Bryson señala con respecto a este punto, escribe que en la recepción de una obra pictórica ni siquiera el vistazo —*glance*— es sincrónico ya que éste se constituye de acuerdo al pasado del receptor y, a su vez, está abierto al futuro. Apunta que la visión no se agota y por lo tanto las obras visuales no son atemporales. Véase: “Intertextuality and Visual Poetics” en *Style*, N. 2. 183-193.

La ecfrosis entonces, constituye un recurso literario a través del cual ambos medios se ponen en confrontación evidenciando sus particularidades, y en la relación que establecen, se complementan.

A continuación me referiré a un caso literario en el que se utiliza el recurso ecfástico a partir de una imagen fotográfica. A través de este ejemplo, se irán apuntando los rasgos constitutivos de la ecfrosis de acuerdo a las propuestas de diferentes autores estudiosos de este tema. Así mismo, se subrayará, que el encuentro de estas dos formas de representación es motivado por las peculiaridades de cada una y, a su vez, el acercamiento entre literatura e imagen fotográfica enfatiza rasgos característicos de ambas.¹²⁰

Me basaré en la ecfrosis en un ensayo literario de Pierre Michon “Les deux corps du roi”¹²¹. Ya que se trata de un ensayo corto, a continuación lo transcribo; así mismo, presento la imagen fotográfica, antes del texto, del mismo modo en el que aparece en el libro:¹²²

¹²⁰ Por el interés particular del presente trabajo me enfocaré especialmente, aunque no de manera exclusiva, en el rasgo literario, como forma de significación, de no mostrar referentes, y por otro, en el de la fotografía de representar escenas, personas u objetos específicos.

¹²¹ Pierre Michon. “Les deux corps du roi” en *Corps du roi*. 7-16.

¹²² En la obra original, la fotografía aparece antes del texto y ocupa una página completa. Aquí la presento en un tamaño más pequeño.

Les deux corps du roi



L'année 1961. Plutôt l'automne ou le début de l'hiver. Samuel Beckett est assis. Il y a dix ans qu'il est roi —un peu moins ou un peu plus de dix ans: huit ans pour la première de *Godot*, onze ans pour la publication massive des grands romans par Jérôme Lindon. Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis. Le roi, on le sait, a deux corps: un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil miope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à fraise élisabéthaine. Ou il s'appelle seulement et carcéralement Samuel Beckett et dans la prison de ce nom il est assis en automne 1961 devant l'objectif de Lutfi Özkök, Turc. photographe —photographe

esthétisant, qui a disposé derrière son modèle habillé de sombre un drap sombre pour donner au portrait qu'il va en faire un air de Titien ou de Champaigne, un grand air classique. Ce turc a pour manie, ou métier, de photographier des écrivains, c'est-à-dire, par grand artifice, ruse et technique, de tirer le portrait des deux corps du roi, l'apparition simultanée du corps de l'Auteur et de son incarnation ponctuelle, le Verbe vivant et le *saccus merdo*. Sur la même image.

Tout cela Beckett le sait, parce que c'est l'enfance de l'art — et parce qu'il est roi. Il sait aussi qu'avec lui, pour lui, cette opération magique est plus facile que pour Dante ou Joyce, car à la différence de Dante ou Joyce il est beau: beau comme un roi, l'œil de glace, l'illusion du feu sous la glace, la lèvre rigoureuse et parfaite, le *noli me tangere* qu'il porte de naissance; et comble de luxe, beau avec des stigmates, la maigreur céleste, les rides taillées au tesson de Job, les grandes oreilles de chair, le look roi Lear. Il sait que pour lui c'est trop facile, comme si le gros rentier élisabéthain avait eu la tête du roi Lear; et qu'on ne peut guère prendre la photo du *saccus merdo* nommé Samuel Beckett sans qu'apparaisse dans le même moment le portrait du roi, la littérature en personne, avec, bien visibles autour de l'œil de glace et des grandes oreilles, le bonnet de Dante, la fraise élisabéthaine et, dans un coin, visible ou pas, le tesson de Job.

De cela, de ce hasard biologique ou de cette justice immanente, est-ce qu'il se réjouit, Samuel Beckett, ce jour d'automne 1961? Est-ce qu'il en tire vanité, dégoût, ou une extraordinaire envie de rire? Je ne le sais pas, mais je suis sûr qu'il l'accepte. Il dit: Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône? Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence? J'ai tué ma langue et ma mère,

je suis né le jour de la Crucifixion, j'ai les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper, le monde est un théâtre, les choses rient, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes. Continuons. Il tend la main, il prend et allume un boyard blanc, *gros module*, il se le met au coin des lèvres, comme Bogart, comme Guevara, comme un métal. Son œil de glace prend le photographe, le rejette. *Noli me tangere*. Les signes débordent. Le photographe declenche. Les deux corps du roi apparaissent.

Comenzaré por referirme a la forma en la que se da esta relación efrástica a través de un recorrido en el que iré marcando los elementos que en el texto de Pierre Michon van conformando la liga entre la representación visual y la literaria. El grado de relación entre estos dos medios se desprenderá de los elementos mencionados.

El título del ensayo, *Le deux corps du roi*, introduce la manera en que Michon abordará la imagen fotográfica que es presentada —ocupando una página entera— antes de la escritura. Si bien, el receptor se encuentra ante el rostro de un hombre, que como cualquier otro es mortal, a través de las palabras, el autor transformará este primer acercamiento a la fotografía. La dualidad —*Le deux corps du roi*— radica en lo aparente y lo que Michon construye y, a su vez, devela como si formara parte del hombre retratado y él simplemente cumpliera la tarea de descubrirlo ante el receptor. La referencia a la fotografía es evidente, Michon alude al cuerpo carnal que vemos en la imagen en contraposición con el interior que parece transpirar a través de su escritura y entonces va

dibujando lo que la imagen no muestra en un principio, y que poco a poco la escritura le va añadiendo, como si realmente formara parte de la fotografía. Va apareciendo entonces la figura eterna, la del escritor, y Michon le atribuye al fotógrafo el haber registrado a los dos cuerpos del escritor:

Ce Turc (el fotógrafo) a pour manie, ou métier de photographier des écrivains, c'est-a-dire, par grand artifice, ruse et technique, de tirer le portrait des deux corps du roi, l'apparition simultanée du corps de l'Auteur et de son incarnation ponctuelle, le Verbe vivant et le *saccus merdo*. Sur la même image.

Entonces, los dos cuerpos del escritor, o los dos cuerpos del rey, son: el inmortal; es decir, el oculto y que Michon devela, y el relativo o aparente, que es el que el autor describe.

La ecfrosis es clara ya que la imagen fotográfica acompaña al texto literario, de este modo, la confrontación entre los dos medios aparece físicamente en la obra y permite que se establezca una relación abierta. La fotografía muestra a un hombre con rasgos específicos que el mismo Michon subraya con palabras:

(...) il est beau: beau comme un roi, l'œil de glace, l'illusion du feu sous la glace, la lèvre rigoureuse et parfaite, le *noli me tangere* qu'il porte de naissance; et comble de luxe, beau avec des stigmates, la maigreur céleste, les rides taillées au tesson de Job, les grandes oreilles de chair, le look roi Lear.

Este es el cuerpo *funcional*¹²³, el que la imagen muestra y que el autor describe. Como ecfrosis, la descripción del rostro de Beckett es un ejemplo que se acerca a lo que se conoce como *enargeia*: “(...) to use words to reproduce in the hearer or reader the perception of the natural object itself in all its vividness.”¹²⁴ Ya que la imagen fotográfica acompaña el texto, lo que se logra es un enriquecimiento de lo que se muestra ya en la imagen. Sin embargo, con respecto a la *enargeia* como el poder de la lengua para crear una vívida presencia a través de palabras, como ya se ha señalado a lo largo de este trabajo, no es posible, por más precisa que sea la descripción verbal, generar una imagen parecida en la mente de dos lectores. La claridad visual a la que apunta la *enargeia* es evidentemente relativa. No obstante, en este caso, la imagen acompaña al texto y las dos formas de significación se complementan multiplicando las posibilidades que sus propios medios les permiten. El deseo ecfástico —al que alude Krieger— de algunos escritores por acercarse a la plasticidad que caracteriza a las artes visuales, en este ensayo de Michon se cumple. Es difícil pensar en el texto sin asociarlo con la imagen que se ha percibido del rostro de Beckett, por lo tanto, la espacialidad que genera la descripción verbal es enfatizada con la fotografía que inevitablemente percibimos a un lado del texto. Por otro lado, está la postura del escritor que recurre a la ecfrosis con la intención de dar movimiento y voz a un medio silencioso y supuestamente estático.¹²⁵ En el caso del ensayo de Michon, el texto, efectivamente, recrea, a partir de su propio universo de ideas,

¹²³ Utilizo cursivas para aludir a términos que aparecen en el ensayo de Pierre Michon, ahora traducidos al español.

¹²⁴ Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. 85.

¹²⁵ Como ya mencioné anteriormente las obras visuales sí gozan de una temporalidad que constantemente se les niega. Con respecto a este punto cité a Norman Bryson y ahora remito a lo que, al respecto, María Isabel Filinich señala en *La enunciación*. La autora apunta que una obra plástica exige un recorrido perceptivo de sus componentes que conlleva una dimensión temporal y que, tanto la captación como la ejecución de un discurso no verbal, implican un despliegue en el tiempo. 62-67.

una escena en la que la imagen fotográfica va a realizarse. Construye la situación en la que, en 1961—Michon ubica al lector-espectador en un momento determinado, al que nos remite la foto pero que probablemente el receptor no ubique exactamente sin la presencia del dato—, Beckett está sentado frente a la cámara del reconocido fotógrafo de escritores, Lutfi Özkök. La fotografía no muestra más que el rostro de Samuel Beckett, la actitud que el escritor adopta ante la cámara sugiere un tono agresivo y quizás lejano; sin embargo, estas son ya apreciaciones que dependen de la subjetividad de cada espectador de la imagen. Lo mostrado es lo que cualquier espectador es obligado a percibir al enfrentarse con la imagen: un hombre apuesto (*il est beau*), con rasgos específicos, vestido de negro (*habillé de sombre*), frente a un fondo también negro (*un drap sombre*), iluminado de determinada manera, fumando un cigarrillo y viendo al objetivo de la cámara. El espectador hará un recorrido visual por la imagen y se percatará de estos detalles. En este sentido, la imagen supone una temporalidad, y además implica otra que no se muestra, la que precede y continúa al momento en el que el fotógrafo realiza la toma. Con respecto a este punto, Heffernan se refiere al arte visual como el *pregnant moment*¹²⁶ cuyo potencial narrativo puede ser puesto en marcha por medio de la ecrasis en la literatura. Michon rompe con los límites del encuadre fotográfico, sobrepasa lo específico de la imagen, el *pregnant moment*, y pone en marcha la escena desde que Beckett se encuentra sentado frente a la cámara (*Samuel Beckett est assis*), hasta que Özkök dispara el obturador (*Le photographe déclenche*). Michon se vale de su imaginación en la recreación —erudita— que hace a partir de lo explícito en la imagen, construyendo lo implícito. De acuerdo con la propuesta de Sartre, el *acto imaginante* se

¹²⁶ Véase: James A. W. Heffernan. *Ibid.* 301.

desata a partir del *acto perceptivo*, en este caso, de la fotografía. En la narración que construye esta situación, Michon da voz al personaje que percibimos:

Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône? Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence? J'ai tué ma langue et ma mère, je suis né le jour de la Crucifixion, j'ai les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper, le monde est un théâtre, les choses rient, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes.

Heffernan propone que la ecfrosis es prosopopéyica ya que otorga la capacidad de hablar a figuras silenciosas del arte visual.¹²⁷ En la cita anterior se muestra claramente esta cualidad de la ecfrosis. Dándole voz a Beckett, Michon alude a aspectos de la vida del escritor. *Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône?* Hacia 1961, fecha en la que se realiza esta fotografía, Beckett ya gozaba del aprecio mundial con respecto a su obra literaria, si ya era entonces el texto, ¿por qué no sería el icono? La imagen fotográfica sería el medio para lograrlo. *Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence?* Beckett, el escritor, es el inmortal, la palabra, lo que no se muestra. En confrontación con esto, Michon alude a la apariencia, ésta se representará a través de la fotografía y podrá entonces presentarse ante el público con ese cuerpo, el mortal, detrás del cual se esconde el que escribe y que Michon devela, aunque atribuya el descubrimiento a la propia imagen fotográfica tomada por Özkök: *Le photographe declenche. Les deux corps du roi apparaissent.*

¹²⁷ Véase: James A. W. Heffernan. *Ibid.* 304.

Hablando por Beckett, Michon alude a otros aspectos de su vida, como el hecho de que el autor irlandés escribió gran parte de su obra en francés, *J'ai tué ma langue*, o que a pesar de que se ubique su nacimiento el 13 de abril, de acuerdo con su partida de nacimiento, Beckett nació el 13 de mayo; sin embargo, él afirma que su llegada al mundo fue en Viernes Santo, *je suis né le jour de la Crucifixion*.

La ecfrosis entonces fluctúa entre dos planos que Michon establece claramente y que son apuntados desde el título: *Los dos cuerpos del rey*. El deseo ecfástico de lograr acercarse a una espacialidad a través del medio de representación lingüístico del que se vale la literatura, se lleva a cabo en la descripción del cuerpo aparente que puede verse en la fotografía —el primer cuerpo—. Por otro lado, la posibilidad de darle voz a una imagen silenciosa, y además romper con los límites espaciales de la imagen fotográfica, es llevada a cabo por Michon, y en esta labor, construye la imagen implícita —la del segundo cuerpo— a través de su escritura. Entonces, la ecfrosis se da en los dos planos generados por el escritor, el primer plano es delimitado por la imagen fotográfica, por lo tanto, es físico, definido y estable, el segundo plano, por el contrario, no tiene más límites que los de la propia imaginación e intención de Michon. Éste construye en su mente la escena en la que Beckett se va a fotografiar y a partir de ésta, además de su conocimiento evidente sobre la vida y obra del escritor irlandés, genera el segundo plano del ensayo.

Valerie Robillard propone un modelo de análisis ecfástico que considera, tanto la forma como el grado en el que los dos medios de representación se conectan. Con respecto a la forma de relación que se establece, Robillard presenta seis aspectos principales que ahora retomo para referirme a la claridad ecfástica en el ensayo. *Le deux corps du roi*, éstos son: *comunicatividad, referencialidad, estructuralidad, selectividad,*

*dialogicidad y autoreflexividad*¹²⁸. Con *comunicatividad*, Robillard se refiere al grado de alusión a la obra visual en el texto escrito, en este caso, el ensayo de Michon es un ejemplo claro de ecfraasis ya que el autor alude abiertamente a la imagen fotográfica, que además presenta físicamente antes de su texto literario. Aunado a esto, y con base en lo que Robillard denomina *referencialidad* como la alusión cuantitativa que se tiene con respecto a la obra visual en el texto, puede señalarse que lo que Pierre Michon construye con palabras, es una escena en torno a la toma de la imagen fotográfica, por lo tanto, no pueden contarse las veces que se apunte a la imagen ya que el texto gira en torno a una escena construida alrededor de ésta. La referencialidad abarca la totalidad del ensayo ya que éste es definido por el acercamiento de Michon a la fotografía de Beckett. Con el término *estructuralidad*, Robillard apunta a la intención del escritor por imitar la estructura de la obra visual. En este caso no podría hablarse de una imitación de la imagen por parte de Michon. A través de la escritura, Michon logra tejer las palabras con la imagen de un modo en el que, lejos de imitar lo que percibe, lo complementa con su propio universo de ideas. La estructura del ensayo responde al fluir de conciencia de Michon, que a su vez, obliga al lector a remitirse a la imagen fotográfica más de una vez con la finalidad de seguir el camino que él ha tomado en la percepción de lo aparente y, por otro lado, de descubrir lo que él proyecta en la imagen valiéndose de palabras que toman forma en el rostro mostrado. Se logra entonces una compenetración y complementariedad entre los dos medios de representación que remiten a lo que Robillard propone como *dialogicidad*, es decir, la tensión que el escritor genera entre las

¹²⁸ Véase: Valerie Robillard. "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)" en *Pictures into Words Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. 53-72. Los términos que Robillard propone y que presento traducidos, son: *communicativity, referentiality, structurality, selectivity, dialogicity y autoreflexivity*.

dos obras por el hecho de reencuadrar verbalmente lo que aparece en una obra visual. Como ya mencioné, Michon rompe con los límites espaciales de la fotografía y establece un nuevo marco que responde a lo que, mediante palabras, él proyecta sobre la imagen de Beckett construyendo el cuerpo oculto del escritor irlandés. La dialogicidad entre texto e imagen es intrínseca al ensayo, lo conforma. El lector se ve obligado a volver a la imagen fotográfica mientras lee el texto y, poco a poco, va descubriendo en el rostro de Beckett lo que Michon construye, como si efectivamente éste —Beckett— pensara lo que Michon escribe que piensa: que el escritor irlandés sabe que la tarea del fotógrafo de representar a los dos cuerpos en una imagen, con él es fácil, porque a diferencia de Dante o de Joyce, *il est beau: beau comme un roi*, o bien, que no puede tomarse la fotografía de su rostro sin que aparezca el escritor, *qu'on ne peut guère prendre la photo du saccus merdo nommé Samuel Beckett sans qu'apparaisse dans le même moment le portrait du roi, la littérature en personne*.

Por otro lado, la *selectividad* que propone Robillard como la densidad, en el texto escrito, de elementos tomados de la obra visual, así como de otros datos relacionados con ésta, en el ensayo de Michon, es muy fuerte. El autor francés alude a la imagen fotográfica desde su configuración como tal, relacionándola con Lufti Özkök, reconocido fotógrafo turco que se ha especializado en retratar a escritores, *Ce turc a pour manie, ou métier, de photographe des écrivains*. Si bien, menciona al fotógrafo y le da un lugar importante dentro del ensayo ya que gracias a él —escribe Michon— aparecen los dos cuerpos del rey; la alusión directa e indirecta a la vida y obra del personaje fotografiado conforma un texto que obliga a leerse con detenimiento para asociar cada detalle escrito

con Beckett el aparente, mortal o relativo; o bien, con el escritor, el que constituye, según Pierre Michon, el cuerpo eterno.

El último aspecto que propone Robillard para referirse a la forma de conexión entre el texto escrito y la obra plástica es la *autorreflexividad*. Con éste, se refiere a la conciencia —evidente en el texto— del escritor en torno a la relación que está entablando entre dos formas de significar. En el ensayo de Michon, el autor no menciona en ningún momento el hecho de que escribe con base en la percepción de una imagen fotográfica. Sin embargo, lo hace, no es necesario que escriba sobre la liga que está construyendo, lo que importa es que la construye. El ensayo supone una reflexión con respecto al contraste entre la imagen aparente y la oculta que se desprende justamente del hecho de que el fotografiado es escritor, de este modo, hay una reflexión implícita en torno a las posibilidades de ambas formas de significación. El mundo literario que Beckett ha construido genera el despliegue de un mundo que ya se ha desprendido de sus manos y, por lo tanto, como se ha apuntado en los capítulos anteriores, se mantiene en estado virtual hasta que un lector, en este caso Michon, se lo apropia y lo actualiza, ahora en otro texto literario que una vez más se encuentra lejos de su creador, y cualquier posible lector lo tendrá que asir de acuerdo a su personal intención. Se alude entonces, sutilmente, al contraste entre lo perceptible —la imagen fotográfica de Beckett— y lo que no se muestra —el mundo de ideas que genera la literatura o el escritor definido por el universo literario que ha creado, y que ahora Michon incorpora al terreno de lo visible—. Con palabras, Michon inserta a Beckett el escritor, el que es definido por el universo literario que él mismo ha construido, en el campo perceptivo de la fotografía: *Les deux corps du roi apparaissent*, los dos cuerpos del rey *aparecen*. Evidentemente, lo que puede verse en

la fotografía es el rostro de un hombre, nunca aparecerá lo que Michon dibuja con palabras; sin embargo, a través de la ecfrasis sí se logra transformar la percepción primera de la fotografía de Beckett. Parece que la imagen que se muestra ha adquirido movimiento, voz, y que además es posible escuchar lo que el retratado piensa. La escritura ecrástica de Michon ha puesto en confrontación las posibilidades de dos formas de representación, y en este caso, la presencia de ambas multiplica el alcance significativo del ensayo. Gracias a la palabra, la imagen parece romper con sus límites espaciales y adquirir movilidad y voz, lo que leemos y que sólo podemos corporeizar de forma mental, casi entra al terreno de lo visible definiendo la manera en la que se percibe el rostro de Beckett después de la lectura del ensayo de Michon. Por otro lado, la presencia del rostro aparente, que documenta un momento específico en el que el escritor irlandés estuvo ante la cámara, le otorga un carácter de especificidad al texto de Pierre Michon, que sugiere la posibilidad de que la palabra entre al terreno de lo visible. El rostro aparente se muestra, y Michon lo señala, no obstante, después de la lectura, parece que es posible ver también la imagen oculta de Beckett, la que Michon construye. La presencia de la imagen fotográfica como documento, parece invadir con especificidad y visibilidad el terreno de la palabra.

Mediante la comunión entre estas dos maneras de representar se conforma un ensayo híbrido en el que se entrelazan redes y modos de significación diferentes. Parece entonces que, tanto el texto como la fotografía, trasgreden sus propios límites. Las palabras parecen dibujar un segundo rostro en la imagen y definen la percepción del que sí se muestra. La fotografía, por otro lado, adquiere voz; y el movimiento que Michon le otorga, se impregna en ella.

A través del estudio de este caso efrástico se desprende la interrogante en torno a la pugna por la primacía entre las distintas formas de representar. Quizás sea más provechoso aceptar el diálogo que se entabla entre los distintos medios, ya que a través de éste, es factible multiplicar la capacidad de significación que cada uno tiene.

3. Conclusiones

A través de la investigación que he presentado, se compararon dos formas de representación, la literaria y la fotográfica. En primer lugar, se definió el nivel semiótico como el punto de partida para realizar el estudio. Fundamenté esta primera parte con las propuestas signícas de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce y Grupo μ . Dentro de estos dos terrenos de significación, el enfoque se dirigió específicamente a la realización de un análisis teórico en torno a lo no ostensible del referente literario, en oposición al carácter mostrativo de la fotografía que he denominado icónica —con el fin de ser puntual con respecto a las diversas posibilidades en las que puede utilizarse el medio fotográfico.

Como consecuencias primeras de la manera en la que cada una de estas formas de significación representan, se propusieron, en el caso del texto literario, el despliegue de un universo referencial particular que se genera a través del proceso imaginativo de cada lector. Por su parte, en la percepción de imágenes fotográficas, se aludió a la asociación primera con referentes específicos —que la propia imagen obliga a ver— y cómo este nexo necesario con el mundo le confiere a este tipo de imagen un valor de verdad —entendiendo el término *verdad* como documento de una realidad.

Para ejemplificar algunos aspectos importantes de la parte teórica, presenté un caso de texto literario, la novela de Mario Bellatin: *Shiki Nagaoka una nariz de ficción* para la cual realicé, personalmente, una serie fotográfica que se integra a la novela a manera de documentación de una vida falsa.

Por último, aludí al ensayo ecfástico de Pierre Michon: *Les deux corps du roi*, en el cual el autor escribe a partir de una imagen fotográfica de Samuel Beckett, tomada por Lutfi Özkök. Se presentó la ecfasis como una forma en la que los dos medios se confrontan y al hacerlo, se ponen en evidencia las particularidades de cada uno. Me enfoqué especialmente en la facultad mostrativa de la imagen fotográfica, en relación con la forma de representación literaria a través de la cual no se muestran referentes.

A continuación presento las conclusiones más relevantes que se desprenden de cada una de las partes que conforman esta investigación.

Con respecto a los tres modelos semióticos presentados se enfatizó la ausencia de un referente en el modelo dual saussureano que determina el carácter psíquico del signo lingüístico y, por lo tanto, el hecho de que los significantes que lo conforman son singulares en cada individuo. La arbitrariedad de los signos lingüísticos —que son los que constituyen un texto literario— se contrastó con el carácter motivado del signo fotográfico icónico en el cual se entabla una relación luminosa entre el referente y el soporte, particularidad que le otorga su carácter indicial.

A partir de la conformación semiótica del texto literario y de la fotografía icónica, se desprende el hecho de que la literatura no muestra lo que significa mientras que la fotografía sí lo hace, a pesar de que el proceso representacional conlleve una inevitable transformación.

Con base en los rasgos sígnicos del texto literario, se propuso que éste ofrece la posibilidad de descubrir la proyección de un mundo —independientemente de los

recursos literarios de los que se valga y que, a su vez, acentúen esta capacidad—de acuerdo al universo referencial del lector.

Se ubicó entonces a la imaginación como generadora de la singularización referencial a partir del despliegue de posibilidades que un texto literario supone. A través de la imaginación, el lector explicitará lo que la escritura esconde detrás de un código que funciona como puente hacia el mundo representado.

Por otro lado, la manera en la que las fotografías icónicas representan, si bien promueve también un proceso imaginativo, el punto en el que me he detenido ahora es en lo que generan antes, en el primer acercamiento por parte del espectador. Se trata del reconocimiento de lo representado. La fotografía se asocia con una realidad, la que muestra, de la que es testimonio, y por lo tanto se le otorga un valor documental. La presencia escondida del fotógrafo le permite, aún en nuestros días, mentir.

En el capítulo enfocado al trabajo literario y fotográfico en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, se mostró que tanto el texto como la imagen tienen la capacidad de apuntar a personajes y lugares inexistentes. Sin embargo, se evidencia una diferencia clara con respecto al carácter de verdad que se le otorga a uno y otro medio. En el caso literario, el autor toma su materia del mundo de las ideas y en el caso de la fotografía, del mundo de las cosas. Es aquí, en el mostrar de la fotografía y el no mostrar de la literatura, en donde radica el motivo del valor documental que aún se le da a la imagen fotográfica.

En esta obra, el despliegue de un mundo imposible por parte de la imaginación de cada lector lo atraviesa el acto perceptivo del dossier fotográfico que acompaña la novela. De este modo se enfatiza el hecho de que el proceso imaginativo que desata un texto para

explicitar lo que no se muestra se frena al percibir referentes específicos en las imágenes fotográficas.

En el último capítulo, la ecfrosis fue abordada como una confrontación entre ambas formas de representar a través de la cual se evidencian rasgos característicos — que fueron propuestos a lo largo de la investigación— de cada medio de significación.

Como fotógrafa y estudiante de letras ha sido de gran interés realizar una investigación en la que se comparan estas dos formas de representación ya que, al hacerlo, se han enfatizado particularidades de cada medio. La reflexión en torno a éstas ha sido crucial en mi quehacer dentro del terreno de la fotografía ya que me ha llevado a trabajar a partir de las posibilidades representativas que ahora se han subrayado y han promovido un interés por utilizar ambos medios en conjunción.

Considero que las diferencias de ambas formas de significación permiten entablar un juego dialógico en el que, lejos de entrar en competencia, se enriquecen mutuamente. El análisis ecfástico que se realizó fue una pequeña muestra de la manera en la que la confrontación de ambos medios genera una resignificación, tanto del texto como de la imagen fotográfica. Esta nueva significación, como se señaló, parece insertar particularidades de cada medio en el otro; así, las palabras, que están muy lejos de la realidad que representan, se acercaron a la posibilidad de mostrar apoyándose en la imagen fotográfica que lo acompaña —en el caso del ensayo de Michon, generando un segundo rostro, no aparente, que se sobrepuso al primero, al que se percibe en la fotografía. Por otro lado, en el caso de la fotografía, las palabras fueron el medio a través del cual adquirió la ilusoria posibilidad de mostrar incluso lo que no muestra —

volviendo a *Les deux corps du roi*, se le añadió un rostro no aparente al retratado que definió la percepción de lo específico y visible y, así mismo, se le otorgó voz y movimiento a un medio silencioso y estático.

Por otra parte, considero que fue posible fundamentar lo que apenas eran ideas y que fue planteado en la introducción de este trabajo. El primer acercamiento a ambas formas de representación promueve distintos procesos que se desprenden justamente de la manera en la que significan el mundo tangible. Dicha aproximación ha generado, a su vez, una serie de interrogantes que invitan a continuar la reflexión dentro del campo de estudios comparativos. Uno de los puntos que abre las puertas a una próxima investigación es el proceso imaginativo que se genera por la percepción de imágenes fotográficas —después del acercamiento primero en el que se asocia lo representado con referentes tomados de la realidad, en lo cual me he enfocado en este trabajo— y en comparación con el que promueve la lectura de un texto.

Concluyo con una idea que me ha acompañado durante la realización de este trabajo y que, a su vez, me invita a seguir en estos campos de estudio: no hay una forma de representación sin poder de asombro, la ausencia a la que remiten, implica que contengan en sí mismas una inquietante extrañeza.

Bibliografía

Barret, Terry. *Criticizing Photographs. An introduction to understanding images.* Mountain View California: Mayfield Publishing Company, 2000.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós, 2000.

———. *La cámara lúcida.* Barcelona: Paidós, 1994.

Batchen, Geoffrey, *Burning with desire. The conception of photography.* Massachussets: Mit Press, 1999.

———. *Each wild idea. Writing on Photography.* London: The Mit Press, 2001.

Bellatin, Mario. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción.* Barcelona: Plaza y Janés, 2002.

Brunel, Pierre. Chevrel, Yves (eds.). *Compendio de Literatura Comparada.* México: Siglo veintiuno editores, 1994.

Bryson, Norman. "Intertextuality and Visual Poetics" en *Style*, N. 2, Summer 1988. 183-193.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio.* Madrid: Siruela, 1989.

Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético.* Madrid: Gredos, 1970.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción.* Barcelona: Paidós, 1986.

- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. México: Nueva Imagen, 1978.
- Faerna, Ángel Manuel, *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. 1 ed. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1996.
- Filinich, María Isabel. *La enunciación*. Buenos Aires: EUDERA Instituto de Lingüística, FFYL, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Fontcuberta, Joan, *Ciencia y Fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. Murcia: Mestizo, 1998.
- . *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Gimate Welsh H., Adrian S., et al., *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Asociación Mexicana de Estudios Semióticos, 2000.
- González Ochoa, César. *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001.
- Grupo μ , *Tratado del signo visual*. 1 ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- Heffernan, James A. W. *New Literary History*. 1991, 22. n. 2. pp. 297-316.
- . *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992.

- Lázaro, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1981.
- Man de, Paul. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Michon, Pierre. *Corps du roi*. Lonrai: Éditions Verdier. 2002.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- . *The Language of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- . *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- Mora, Gilles, (comp.), *Photo Speak*. New York: Abbeville Press, 1998.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili. 1983.
- Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. Introducción, edición y traducción de Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- Paz, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.
- Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.
- Pérez Carreño, Francisca, *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor, 1988.

Pérez Martínez, Herón, *En pos del signo. Introducción a la semiótica*. México: El Colegio de Michoacán, 1995.

Pimentel, Luz Aurora. *Relato en Perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa*. México: Siglo veintiuno editores, 1998.

———. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías IV. Revista de Literatura Comparada*. México: División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003. 205-215.

Quignard, Pascal. *Petits traitès I*. Paris: Gallimard, 1998.

Ricœur, Paul. *Teoría de la Interpretación*. México: Siglo veintiuno editores, 2001.

———. *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica. 2002.

———. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa, 1980.

Robillard, Valerie, et. al. *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jungeneel. Amsterdam: UK University Press, 1998.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. México: Origen / Planeta, 1985.

Sougez, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 1994.

Steiner, Wendy. *The colors of Rethoric. Problems in the relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Tausk, Petr. *Historia de la Fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Pili, 1978.

Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen*. Prensa, cine y televisión. Barcelona: Paidós, 1997.

Villoro, Luis. “La significación del silencio” en *Páginas Filosóficas*. México: UNAM, 1962.

Wells, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2000.

———. *The Photography Reader*. New York: Routledge, 2004.