

# La **página** como soporte **plástico**

El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt

## THE PAGE AS A SUPPORT OF PLASTIC ARTS THE TRACEY MOFFATT'S *ADVENTURE SERIES* CASE

### ABSTRACT

---

This article aims to present an effective methodology for analyzing serialized photography from a textual point of view. The possible connections between narrative and photography are shown using structuralism and deconstructionism. Since these theories support an extended and conciliatory use of the text concept and an effective methodology of analysis for it, they are applied to several sequential photographic works that have used the page or the book as format or as an exhibition space. After all, the book is one of the most suitable spaces to display any plastic work which lecture wants to be emphasized.

This article also analyzes the narrative possibilities of serialization in all possible formats. In order to do so, a plastic, filmic and literary context is defined to analyze the serialized photographic work *Adventure Series* (2004) by the Australian author Tracey Moffatt. This analysis highlights its self-referential and textual character while also showing its continuous evocative expansion.

### Keywords

Sequential Photography, Text, Narrative, Page, Structuralism, Tracey Moffatt.

### RESUMEN

---

Este artículo tiene como objetivo mostrar una metodología efectiva de análisis de la fotografía secuencial desde el punto de vista de lo textual. En él se ponen de manifiesto las posibles conexiones entre el relato y la obra fotográfica, usando el estructuralismo y el deconstruccionismo. Al apoyar un uso amplio y conciliador del concepto texto y una efectiva metodología de análisis de este texto, estas teorías se aplican a ciertas obras fotográficas secuenciales que han utilizado la página o el libro como formato o espacio expositivo; después de todo, el libro es uno de los lugares más propicios para mostrar cualquier obra plástica cuya lectura quiera ser enfatizada.

Se analizan además las posibilidades narrativas de la seriación en todos los formatos, para lo que se define un contexto plástico, cinematográfico y literario que permite analizar la obra fotográfica *Adventure Series* (2004) de la autora australiana Tracey Moffatt, de la que se pone en evidencia su carácter autorreferencial y textual aun en perpetua expansión evocativa.

### Palabras Clave

Fotografía secuencial, texto, narrativa, página, estructuralismo, Tracey Moffatt.

## INTRODUCCIÓN: LA DEUDA NARRATIVA

---

Desde el movimiento literario posmoderno de los años 60, el pensamiento narrativo se ha propagado a otros campos. Dice Christian Salmon que historiadores, juristas, físicos, economistas y psicólogos se han dado cuenta de que la narrativa es un modo, no un género (Salmon, 2008, p.32). Esta narrativa está viva y activa como fuerza cultural y no sólo como un tipo de literatura, por lo que se pone de manifiesto el poder que tienen las historias para constituir una realidad.

La “conciencia narrativa” (Hillman, 2005, p. 367), resultado de esa ficcionalización de la realidad, se reconoce incluso como un arma psicológicamente terapéutica. Integramos la vida como narración porque nuestras narraciones operan como contenedores a la hora de organizar los acontecimientos en experiencias significativas. La revalorización de la narratividad a la que nos referimos traerá consigo además, tal y como señala Orlando Grossegeisse “(...) autoreflexionar sobre los discursos que contribuyen a la experiencia histórica y transgredir conscientemente las fronteras abiertas entre Historia, literatura y mito en busca de significados” (Grossegeisse, 1996, p. 806).

Este contexto histórico, transgresor de fronteras entre ficción y realidad -con el lenguaje siempre como mediador entre ellos-, y tan plenamente consciente por lo tanto de la deudas contraídas con lo narrativo para establecer cualquier tipo de discurso o de producto, propicia que las artes plásticas de manera muy particular, se hagan eco del relato, y que lo hagan de todas formas posibles aunque sea la fotografía, por su lenguaje icónico universal, la que se comporte como uno de los mejores vehículos para soportar la ficción.

Empecemos aclarando algo que se va a utilizar de manera reiterada durante el presente artículo: el texto. *Texto* es uno de esos conceptos que ha sido continuamente revisado; parece difícil que un número infinito de textos puedan ser descritos y regulados por el número finito de reglas contenidas en un sistema, y resulta complicado además determinar cuál de estas reglas prioriza sobre las demás. A todo esto se le suma el hecho de que *texto* es un concepto tratado en diversos ámbitos y desde variados puntos de vista por lo que su definición está llena de matices. Según Gadamer el término *texto* aparece en las lenguas modernas dentro de dos marcos diferentes, por un lado como el escrito cuya interpretación se hace en la predicación eclesial y por otro, como texto para la interpretación musical de las palabras (Gadamer, 1988, p. 328). De todo ello quisiera resaltar esa característica inmanente a lo textual y que comparten textos de todos los ámbitos que es la de ser una herramienta social y estar sometido siempre a interpretación, de ser al fin y al cabo “una tentación reiterada de sumergirse en algo con alguien” (Gadamer 1988, p. 324).

Históricamente, ha estado vinculado de manera casi exclusiva a la lingüística, por lo que he querido comenzar indagando en los significados que vinculan al *texto* con esta disciplina y en este sentido la definición que propone el filólogo Enrique Bernárdez recoge de manera clara y actualizada algunas de las acepciones anteriores a ella. Para Bernárdez:

Texto es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizada por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debido a la intención

(comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua. (Bernárdez, 1982, p. 85)

Claro que esta visión del concepto *texto* como producto de la actividad verbal humana lo condiciona no solo a la actividad comunicativa sino a ser el resultado —exclusivamente— de la oralidad como proceso fundamental de comunicación. Sin embargo, opina Gadamer que “el texto es algo más que el título de un campo objetual de investigación literaria. La interpretación es algo más que la técnica de la exposición científica de los textos. Ambos conceptos han modificado radicalmente durante el siglo XX su rango en nuestros esquemas mentales y en nuestra concepción del mundo” (Gadamer, 1988, p. 325).

Ciertamente lo que interesa en esta investigación es una acepción ampliada de este concepto que ratifique e impulse a hacer uso de él a la hora de hacer referencia a un sistema estructurado compuesto de imágenes fotográficas. Kristeva, en su obra *Semiótica* (1978), propone una extensión muy interesante de *texto* desvinculándolo de la comunicación fonética a la que, como ya se ha comentado, se ve sometido casi con exclusividad.

El texto no es el discurso de un sujeto que se construye con relación a otro: semejante reflexión supone el sujeto y el otro como entidades anteriores al texto, y queda sometida a la cadena de la comunicación fonética. No se podría tampoco pensar el texto como un “calco” de las categorías desconocidas a su lengua, lleva a ella la infinitud potencial de que sólo él dispone. La relación del texto con la lengua en que se sitúa es una relación de redistribución, es decir, destructivo-constructiva. La aproximación al texto exige un punto de vista fuera de la lengua como sistema comunicativo, y un análisis de las relaciones textuales a través de esa lengua. Se podrían estudiar como texto todos los sistemas denominados retóricos: las artes, la literatura, el inconsciente. Vistos como textos, obtienen su autonomía con respecto a la comunicación fonética y revelan su productividad transformadora. (Kristeva, 1978, p. 98)

Apoiando la desvinculación del texto de lo exclusivamente literario que hace Kristeva, se encuentran las teorías de la Cultura visual; según Gonzalo Abril:

*Texto* no tiene, como a veces se cree, una especie de débito originario con el texto literario, un pecado original de literariedad. Por el contrario, su sentido etimológico de tejido o textura lo hace especialmente apto para remitir a esa “trama” de cualidades visuales en qué consiste, a un primer nivel de análisis, el texto visual. (Abril, 2012, p. 16)

Por otra parte, y yendo más allá a la hora de establecer como un tipo peculiar de “lectura” el proceso de elaborar o construir significado, encontramos teorías como la de Mieke Bal, según la cual un lector tiene la posibilidad de crear imágenes a partir de estímulos textuales, otorgando de esta manera, al significado, otras estrategias de manifestación que no pasan por la “traducción lingüística”, y recalcando la importancia crucial de las imágenes en la lectura, sin tener que ser, por obligación, lingüísticamente articuladas. Dice Bal que “las líneas, los motivos, los colores y las superficies —al igual que las palabras— contribuyen a producir significado” (Bal,

2009, p. 40), deduce por tanto, que la forma y el significado no pueden separarse, y añade además que “ni los textos ni las imágenes producen sus significado de forma inmediata. En tanto en cuanto no son transparentes, las imágenes, al igual que los textos, requieren la labor de la lectura” (Bal, 2009, p. 40).

Norman Bryson afianza la idea de que el significado de la obra plástica es producido más que percibido, o sea que no existe en el objeto sino que tiene lugar durante el proceso de percepción (Bryson, 1991), por lo que concluimos que la visión, como acto, se encuentra ya involucrada en lo que ha venido siendo denominado como “lectura”. Estas teorías sí hacen factible el uso de este término para referirse a la visualización de una secuencia de imágenes fotográficas. La importancia del proceso de lectura se hace también patente en la Estética de la recepción, tanto en torno a la obra literaria como a la obra plástica, en tanto que los procesos de lectura y asimilación de una y otra obra son análogos. Dice Wolfgang Iser (1989):

El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector. A esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica, que, por su parte, es la condición de los efectos que produce. El texto se actualiza, por tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo sólo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución exigida por el lector, y desencadenada por el texto. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector. (Iser, 1989, p. 149)

Efectivamente, todas estas incursiones en el concepto texto obligan a ser cautelosos a la hora de su uso, pero también dan pie a tratar el *texto* como un concepto hermenéutico, y que como tal no se le contemple desde la perspectiva de la gramática y la lingüística sino como producto intermedio, como una fase en el proceso de comprensión ya que “su tema no es lo que el texto comunica, sino la posibilidad de comunicarlo” (Gadamer, 1998, p. 329). Ahora la cuestión es la siguiente: ¿se puede analizar una secuencia fotográfica de la misma manera que un texto lingüístico, apelando a los procesos de visualización del espectador como procesos de lectura? Y, lo que es más importante, ¿aportarían los resultados de este análisis una teoría clara en cuanto a la narración fotográfica?

## **1 ARTICULAR EN TORNO A UN PREDICADO. EL TEXTO FOTOGRÁFICO COMO LINGÜÍSTICO**

El método estructuralista es un modo de análisis de los artefactos culturales que se basa en los métodos de la lingüística contemporánea, es decir, se propone analizar una serie de lenguajes no lingüísticos como si lo fueran. Considerando las cualidades narrativas de la secuenciación de la imagen fotográfica en las que se centra nuestra investigación, la similitud estructural y organizativa que ésta posee con unidades lingüísticas elementales; y, atendiendo sobre todo al proceso de lectura que tiene lugar durante la percepción de la obra, parece irrefutable que este procedimiento de análisis es el más adecuado para considerar la manera en que estas obras secuenciales transmiten una información o producen un significado específico.

A estos motivos añadimos la circunstancia de que la fotografía tiene una vinculación específica

con su referente, y este nexo la convierte en potencial productora de significados convencionales. Según Jonathan Culler:

... el hecho de que el análisis estructuralista use como modelo la novela tiene que ver con que su objetivo más pleno sea la creación y organización de signos no sólo para producir significado, sino para producir un mundo humano cargado de significado. Pues la convención básica que rige una novela es nuestra expectativa de que la novela produzca un mundo. (Culler, 1978, p. 270)

Que la novela esté vinculada en términos de homología con el mundo -cosa que no sucede con la poesía-, es lo que la hace propicia para este tipo de análisis. El hecho de que la fotografía secuencial se comporte como signo icónico e indiciario, incita en un primer momento a utilizar el estructuralismo como método analítico.

Este método se basa en que toda acción y producción humana tiene un significado; pero además, debe haber un conjunto de convenciones que haga posible ese significado, porque las acciones son significativas sólo en relación a un conjunto de convenios institucionales. El objeto, según los estructuralistas, está dotado de significado dentro del sistema simbólico del que procede y a su vez está estructurado y se define mediante su lugar en la estructura del sistema. O sea, que un todo está hecho de partes y siempre es posible descomponer los fenómenos perceptibles en un número determinado de elementos "simples, enunciables y repertoriables" (Costa, 2008, p.123), tal y como son las letras del alfabeto, que además son recombinables entre sí para reconstruir los modelos iniciales, esto es: las palabras habladas.

A primera vista parece que las imágenes fotográficas no son ni simples, ni enunciables, ni repertoriables y que, por supuesto, no se someten a valores arbitrarios en la combinatoria estructural, pero veamos si la intuición tiene alguna base teórica firme que la apoye.

Que la escritura comience a significar en el nivel de las palabras nos asegura que este es su nivel básico de significación; si bajáramos un nivel más, hacia el de las letras, comprobaríamos que éstas por sí solas simbolizan sonidos, pero los sonidos no generan sentido – al menos no un sentido sometido al arbitrio universal-. En un último nivel, el de los trazos de las letras, nos damos cuenta de que éstos sólo adquieren significado fónico cuando están organizados en un cierto orden. Por lo tanto, no es difícil aceptar "la palabra" como nivel básico de observación desde donde empezar a analizar el significado de un texto. Sería fácil, desde este punto, realizar una analogía lingüística para deducir que hay un nivel básico de significación también en la obra fotográfica secuenciada; que este podría ser, por ejemplo, cualquier elemento de menor trascendencia que aparezca en la imagen: un componente del atuendo de un personaje que se muestre en ella, un gesto de su mano o la dirección de su mirada... Otra opción sería que este nivel básico de significación estuviera conformado por la fotografía individual entera, o sea, por el suceso recogido en ella, o por todo lo contenido entre sus márgenes físicas. El problema vendría a la hora de especificar si cada uno de estos posibles niveles estaría situado paralelamente al ras de observación de la palabra, el párrafo de una novela, de una estrofa poética, de un verso..., y a partir de ahí deducir qué trascendencia tendría ese elemento fotográfico a nivel de trama: cuál sería su lugar en una posible estructura jerárquica, y por lo tanto, cuál sería el elemento que, ocupando la base de la estructura narrativa se erigiría en "nivel básico de significación".

Este cometido nos parece del todo imposible porque, si en algún momento se pudiera destacar un componente de la imagen sobre cualquier otro al que poder adjudicar un papel análogo al del nivel básico lingüístico, nuestro empeño se vería frustrado a la hora de asignarle funciones invariables e inequívocas en la combinatoria y articulación con otros elementos básicos para la generación de un sentido único.

Por otro lado hay que considerar que los estructuralistas han adoptado la oposición binaria como operación fundamental de la mente humana para la producción de significado -ya que sería algo así como la lógica elemental que es el común denominador más pequeño de cualquier pensamiento- pero, a la hora de relacionarlo con la imagen fotográfica nos damos cuenta de que no existe una oposición binaria adaptada a la imagen, no se puede medir ninguno de sus elementos en base a sus oposiciones y lo que es más importante, no se pueden dar valores significativos a cada una de las opciones que se presenten a una imagen dada. Nos parece que la única oposición posible a una imagen fotográfica es la ausencia de esa imagen, porque todas las demás serían opciones antagónicas a elementos o características de la imagen pero no a la imagen en sí, además de que ofrecerían muchas dudas en cuanto a si son opciones únicas: si en la imagen apareciera una mujer, ¿lo opuesto a este elemento sería que apareciera un hombre? Si la mujer es joven ¿podríamos considerar como opuesto a ella una mujer mayor?, ¿o un bebé varón? Si está vestida, ¿lo opuesto sería que apareciera desnuda o con otro tipo de atuendo?

Es en la realización de estos paralelismos donde pensamos que existe un error de base, al hacerlos conferimos a las imágenes fotográficas, a los elementos que en ellas aparecen, a las relaciones entre ellos mismos y las que pudieran existir con todo aquello que las contextualice, una jerarquía lingüística. Si esta jerarquía fuera posible, si una imagen fotográfica correspondiera a un signo lingüístico (por ejemplo, a una palabra), y este signo, para que participara de manera clara en la configuración de un mensaje, tuviera que estar sometido a ciertas normas estructurales arbitrarias, presupondríamos que de manera equivalente, las normas estructurales que sirven para ordenar y esclarecer una narración literaria, servirían para dilucidar una narración fotográfica. Además, y esta idea nos parece crucial en nuestra investigación, para estar seguros de la invariabilidad del sentido textual que proporcionan las jerarquías estructurales, tendríamos que presuponer que el tipo de signo al que pertenece la imagen se comporta igual que un signo lingüístico, y por lo tanto diferente al icono o al indicio (que suponen semejanzas o relaciones de causalidad con el referente), pero aunque no fuera así, aunque esta imagen debiera su significado a una convención impuesta (que en parte es así), no podríamos entender este signo como una unidad significante cosida a su significado.

Al contrario de la lógica dificultad para hablar del significado, hacerlo del significante resulta bastante fácil: el significante es básicamente una forma que posee un significado, pero cuando los lingüistas hablan de significado “pueden hablar de los diferentes usos de una palabra, de su gama de significados potenciales, del contenido parafraseable de una oración, de su fuerza potencial como expresión...” (Culler, 1978, p. 37 ). Por toda esta indeterminación, Jaques Derrida y toda la Escuela de Yale, desde su teoría deconstructiva, ya mostraban una actitud crítica hacia la idea de que el significante y el significado (fuese esto lo que fuese) estuvieran irremediabilmente unidos.

Efectivamente, asumimos de la deconstrucción literaria su reprobación de los métodos utilizados por los estructuralistas en la interpretación de los textos. Mientras el estructuralismo se conforma con reducir un texto (y su sentido) a un sistema jerarquizado, para Derrida el signo

lingüístico no es tanto una unidad compuesta de significante y significado como una “fijación momentánea” en el proceso entramado y en continuo desarrollo del lenguaje. Según Derrida la propia posibilidad de repetición del signo divide su identidad, porque si puede reproducirse en distintos contextos, el significado también está sujeto a estos cambios (Derrida, 1986, p.30). La poesía sería el ejemplo perfecto de lo que sucede cuando una serie de significantes se unen en una superficie organizada de tal manera que asegure un significado: ese significado sería como un espacio vacío pero efectivamente circunscrito, que puede llenarse de distintos modos.

Que el signo lingüístico, visto desde esta teoría, posea diferentes y circunstanciales fijaciones, afianza –ahora sí- nuestra idea de que las analogías literarias y fotográficas son posibles, ya que tampoco el objeto o la imagen fotográfica tienen adheridos sus significados, sino que estos se *performan* en el acto de visualización y lectura. Si ya hemos mencionado anteriormente las teorías de la estética de la recepción hacia las cuales nos sentimos especialmente comprometidos, nos gustaría volver a referirnos a ellos y particularmente a la manera que Iser define el proceso de lectura de una obra:

Cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado el cual se convierte enseguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformándose inevitablemente en horizonte. Como quiera que cada correlato de enunciado no prefigura lo que va a venir más que en un sentido restringido, el horizonte despertado por ellos presenta una perspectiva que, pese a su concreción, contiene ciertos elementos indeterminados que en todo caso, poseen el carácter de la espera cuyo cumplimiento anticipan. Cada nuevo correlato consiste al mismo tiempo en intuiciones satisfechas y representaciones vacías. (Iser, 1989, p. 151)

Se entiende, por lo tanto, que el producto resultante de la visualización o lectura está sujeto a una modificación continuada, a cada instante sufre una actualización fruto de ser la solución a una dialéctica “entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo” (Iser, 1989, p. 152).

En el caso de la fotografía secuencial, la estructura textual en la que se disponen las imágenes supone un valor añadido, ineludible, a la hora de conferir el sentido narrativo de las imágenes; y sus rasgos indiciarios, ya de por sí con una importante indeterminación en cuanto a su significado, invitan de manera especial a la lectura y producción de significados potenciales, dinámicos y en continua modificación.

Como resultado de lo dicho hasta ahora, nos gustaría concluir diciendo que el método estructuralista nos ha servido para analizar elementos y estructuras necesarias en la narrativa en general pero, tal y como se ha ido demostrando, no nos sirven las oposiciones binarias en las que se basa porque el arbitrio de los signos que estudia no es extrapolable al de lo indiciario que supone la imagen fotográfica secuenciada. Veamos de qué otros aspectos estructuralistas habremos de desentendernos a la hora de realizar un análisis a la particular narratividad de la obra *Adventure Series* (2004) de Tracey Moffatt.

## 2 ARTICULAR EN TORNO LA IMAGEN: METÁFORA DE BISAGRAS Y CONTENEDORES

La obra fotográfica, si se presenta de manera secuencial, exhibe una linealidad que comparte con el texto lingüístico y, en cierto sentido, con el cine: cada letra, palabra, sintagma, fotograma, secuencia... se ordena ocupando un lugar en la cadena –y el hecho de ocupar este lugar, hace que un hipotético espectador le confiera una posición en referencia tanto a lo que le precede como a lo que le sigue. Ya hemos visto antes que a esta conclusión errónea se llega desde un estructuralismo lingüístico que pretende incrustar la narración en una estructura fija, jerarquizada y universal. Es verdad que en la cadena hablada o escrita dos elementos no pueden pronunciarse, -emitirse, revelarse- al mismo tiempo, y una película siempre se desarrolla en un sentido. Incluso teniendo en cuenta las analepsis o prolepsis con las que pudiera contar nuestro relato o guión, estas se sucederán obligatoriamente en el tiempo en el que el lector o el espectador desarrollen su acción de lectura<sup>1</sup>. No olvidemos que, al vincular la linealidad al tiempo, retomamos el concepto temporal pensado a partir del movimiento espacial, además de comunicar con la horizontalidad de la escritura y el concepto lineal del habla. Dice Derrida, razonando estas vinculaciones, que “tal linealismo es sin duda inseparable del fonologismo” (Derrida, 1986, p. 93). Sin embargo la extensión que ocupan las fotografías de una secuencia en su montaje no es, en absoluto, lineal e irreversible. Por el contrario, existe la posibilidad de que todas las imágenes se muestren a la misma vez, dejando abierta al espectador las distintas opciones de recorrido visual y rompiendo así esa cadena que ancla los hechos a una línea temporal.

Para sacar las conclusiones pertinentes a la secuencialidad fotográfica interesa destacar de qué forma el cine, más allá de la representatividad que supone la fijación de un suceso real, ha producido mediante la articulación que tiene lugar en su estructura interna, unos determinados códigos comprendidos por el espectador. Sobre este tema Christian Metz corrobora nuestras teorías cuando expresa que las unidades mínimas, codificables y específicas del lenguaje cinematográfico “no existen a nivel de la imagen, sino únicamente en su ordenamiento, esto es en la articulación sintagmática del film, donde la imagen (plano) será una unidad de discurso, no de lengua” (Metz, 1979, p. 89).

El discurso literario está muy presente en el cine desde que este dejó de ser documental de sus propios logros técnicos y su narrativa adoptó la forma y los códigos novelísticos. Los formalistas rusos aportaron una serie de nociones aplicables al estudio del cine que procedían de su poética literaria. Realizaban un análisis del cine como “lengua”, por lo que no es de extrañar que en sus escritos proliferara una serie de conceptos lingüísticos –la noción de cine-palabra o de cine-frase- combinados con otros procedentes del estudio de la literatura – como el concepto de cine-metáfora, de cine-estilística, etc.<sup>2</sup>

Efectivamente, el cine y la literatura han estado siempre muy relacionados, tanto que ésta ha impulsado un determinado análisis de los *films* así como su propio proceso de creación – nos referimos a ese componente eminentemente literario que es el guión-, además de que la representación *mostrativa* del cine convierte el establecimiento de relaciones entre dos imágenes en procesos de “lectura” conceptual, siempre de acuerdo con categorías temporales como la simultaneidad, la anterioridad o la posterioridad. Estas teorías podríamos muy bien enlazarlas con las del montaje de Lev Kuleshov, uno de los primeros experimentalistas en el cine formalista ruso durante los años veinte, el cual realizó un ensayo en el que usó una misma toma del famoso actor ruso Ivan Ilyich Mozzhukhin, con una mirada neutra; le dio varios cortes

a diferentes tiempos y entre cada corte montó una toma de diversos objetos: una sopa, un niño amortajado y una mujer en un diván. Cuando hizo la encuesta sobre qué estaba expresando el rictus facial del actor los espectadores dijeron que mostraba: hambre, un gran pesar y lujuria. Pero el actor no había variado un ápice su gesto. Esto ilustra la poderosa fuerza narrativa, heredada de la lingüística, tan solo con poner dos tomas juntas.



Figura 1. Efecto Kuleshov (fotogramas)  
(Fuente: <http://www.ite.educacion.es>)

Es, exactamente, en los enlaces donde se basan todas las teorías del montaje llevadas a cabo por algunos importantes teóricos de principios de siglo XX. Bela Balázs realiza una completísima clasificación en la que distingue diferentes tipos de montaje: el creador, el metafórico, el poético, el alegórico, el literario y el intelectual (Cañizares Fernández, 2002, p. 91). D. W. Griffith, es el precursor de la película como un montaje de fragmentos y no como enlaces de escenas, y desarrolla para la posteridad sus teorías sobre el *montaje invisible* —el cual nace del empeño de hacer avanzar la narración prestando especial atención a la continuidad de la acción y hacer olvidar al espectador la existencia misma de los cortes de montaje—. Y, por supuesto, es en los enlaces en donde está la clave narrativa de las secuencias fotográficas. Son especialmente interesantes las teorías sobre este tema del director de cine soviético Sergei Eisenstein, cuyas técnicas de *montage* contrastan con la característica de invisibilidad que detenta el montaje del americano Griffith. Según Geoffrey Nowell-Smith:

...el concepto original del montaje de Eisenstein era que el significado en el cine no es inherente a ningún objeto filmado, sino que se crea mediante la colisión de dos elementos significativos, uno tras otro, yuxtapuestos, que definen el sentido que hay que dar al conjunto. (Nowell-Smith, 2001, p. 19)

Es decir, que Eisenstein establece que es el ensamblaje de las imágenes lo que impulsa el nacimiento de otra imagen con un significado nuevo, y pone como ejemplo el método surrealista que, según él, “consiste en dejar que un hecho se desparrame en asociaciones sin la intención

de combinar éstas objetiva y metódicamente, de manera que contribuyan al ensamblaje y surgimiento de una nueva imagen” (Nowell-Smith, 2001, p. 231).

Lo ocurrido en este tipo de ensamblajes propuestos por Eisenstein –los que producen colisión y creación de un nuevo sentido-, podría aplicarse de manera conveniente a la secuencia fotográfica, entendiendo así que los enlaces entre fotografías se comporten como bisagras tales que promuevan la colisión tanto de las imágenes que articulan como de los significados que éstas poseen. De esta manera, su producto sería una nueva imagen dotada de un sentido nuevo. La serialidad -y el posicionamiento fijo que esta estructura conlleva- no tiene entonces la función de sustentar la temporalidad. Me refiero aquí a la temporalidad fija y horizontal de un escrito o de la cadena hablada. Si la imagen fotográfica secuenciada opera de manera sintagmática, o sea como un contenedor o molde relleno de significado, pero su posición vermicular ya no lo adhiere físicamente a la temporalidad, ni lo obliga a conferir a esa posición sentido de anterioridad y posterioridad -y por lo tanto de causa y efecto-, este significado no tendrá ni una fijación inamovible ni se someterá a ley temporal alguna. Desde la teoría del montaje de Eisenstein, el objeto de este estudio, las imágenes concatenadas, estarían exentas de esta imposición.

### 3 EL CONTEXTO EDITORIAL: LA PÁGINA COMO SOPORTE

Hasta aquí la investigación ha ido afianzándose en la teoría de que una secuencia de imágenes –fotográficas particularmente- impulsa unos determinados procesos de “lectura” que le son propios y que le desligan de la narrativa literaria. Es el momento de plantear qué ocurre cuando el soporte de la obra fotográfica consolida aún más sus características sintagmáticas y novelísticas haciéndose indicado entonces el uso de los códigos universales y arbitrarios de la narración lingüística, el soporte al que me refiero es al formato libro. Como se expresa al principio del artículo el libro es uno de los espacios más propicios para mostrar cualquier obra plástica que queramos enfatizar su “lectura”. Aunque su propósito sea manifiestamente plástico<sup>3</sup>, su presencia formal está cargada de convencionalismos y no puede desvincularse de la necesidad de pasar las páginas para que un hipotético espectador/lector pueda abarcar la totalidad de la obra. Es importante, por este motivo, hacer un estudio sobre algunas obras plásticas secuenciales –fotográficas algunas de ellas, aunque no todas- que se ordenan y exhiben en libros y que supusieron importantes contribuciones, no sólo a lo que hoy llamamos novela gráfica, sino a cualquier obra plástica que cuente con la imagen para sugerir una cierta narración. Este es el caso de la técnica del *collage*, que utilizó Max Ernst en 1929 para su obra *La femme 100 têtes* y que coincide con una interesante evolución en los géneros de la cultura visual de masas. Fue además, en esta misma época en la que surgió el cine sonoro, y las historietas empezaban a publicarse agrupadas formando los primeros *cómic books*. La cultura visual de masas adoptó formatos fronterizos entre la alta y la baja cultura, dando lugar a obras como *God's man*, la primera novela sin palabras realizada por el norteamericano Lynd Ward y publicada en el 1929, el mismo año en que Max Ernst sacó a la luz la ya mencionada *La femme 100 têtes*, la primera de las *Tres novelas en imágenes*; la segunda sería *Reve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* de 1930, y la tercera, la considerada como mejor de todas ellas, la terminaría en 1934: *Une semaine de Bonte ou les sept elemets capitaux*. Hablando de *La femme 100 têtes* y su personal manera de conformar una narración, Juan Antonio Ramírez deduce lo siguiente:

Se trata de una historia abierta, con muchos flecos sueltos y abundantes digresiones. Está escondida y es fragmentaria, como cuando miramos clandestinamente lo que sucede a través de una cerradura. Los momentos intermedios deben ser recompuestos o adivinados, contando siempre con que algunas escenas parecen cambiadas de lugar, como si los acontecimientos hubieran sido parcialmente barajados. Este procedimiento narrativo puede compararse a un sistema solar, con los collages de cada capítulo girando a distinta velocidad en torno a una o varias imágenes que constituirían el núcleo temático predominante de esa parte de la historia. La agrupación de cada uno de esos sistemas en otro más amplio daría lugar al relato total. Llamaremos a esto narración sobre círculos concéntricos. (Ramírez, 2008, p. 508)

De lo que se puede desprender que utilizar el libro como soporte no siempre traerá como consecuencia una narración lineal clásica, y lo que es más importante, que esta falta de linealidad no resta su condición narrativa.



**Figura 2.** Max Ernst. *Une semaine de Bonté ou les sept éléments capitaux* 1934.  
(Fuente: <http://www.moma.org/collection/works/25930>)

Dentro este apartado referencial, en el que se revisa un contexto histórico a la secuenciación de imágenes, es obligado mencionar la obra maestra de Frans Masereel *Mon livre d'heures*, de 1919. El hecho de que, por regla general, los libros de imágenes de Masereel estuvieran vertebrados a razón de una obra por página, como si fueran fotogramas que tuvieran la posibilidad de ir pasándose a toda velocidad, refuerza esa relación de cercanía con la narrativa más clásica cinematográfica. Como anécdota se puede contar que Thomas Mann, en 1919, se refirió a esta obra como la película que más le había impresionado hasta la fecha, y no debió de ser el único que quedó sobrecogido con esta obra ya que se constata la clara influencia de *Mon livre d'heures* en el cine mudo expresionista.

Otro ejemplo más contemporáneo donde el libro es escogido para mostrar una narración visual, es la obra de John Berger y Jean Mohr *Si cada vez...* (1997). Se trata de ciento cincuenta fotografías que se suceden una tras otra en las páginas del libro *Otra manera de contar*; no hay texto que las una o explique su relación porque, según sus autores, no se quiere imponer un significado verbal único a la apariencia, pero aún así dejan claro que “esta serie de imágenes

intenta seguir las reflexiones de una anciana mujer sobre su vida” (Berger y Mohr, 1997, p. 133). Esta explicación, fatalmente a nuestro entender, nos dirige y elige por nosotros los recursos de los que echaremos mano para descifrar sus ambigüedades. En cierto sentido ya nos han contado la *fábula* a la que la *historia* hace mención, las palabras “reflexiones de una anciana mujer sobre su vida” nos han inclinado firmemente a reconocer, en las imágenes que hemos visto, exactamente eso; incluso nos atrevemos a pensar que nuestra visión discrimina cualquier imagen que se aparte de esa acotación.



Figura 3. John Berger y Jean Mohr. *Si cada vez...* 1997 (pp. 166-167).  
(Fuente: Fotografía tomada personalmente de la edición)

Afirma John Berger lo siguiente:

Todas las historias son discontinuas y se basan en un acuerdo tácito sobre lo que une las discontinuidades, o sea que la forma de construir narraciones es igual en un cuento que en una serie fotográfica. Cuando una historia da sentido a sus discontinuidades adquiere autoridad como historia. (Berger, 1997, p. 285)

Me pregunto si esta predisposición de Berger de acordar lo discontinuo para configurar una historia no nos estará llevando de nuevo al método estructuralista en el que el arbitrio del signo es la base de toda narrativa; si el acordar estas discontinuidades no estará en desacuerdo (total o parcialmente) con la idea de “obra abierta”; si hasta qué punto concertar la *fábula*, como ocurre en este caso, no implicará acotar la narración.

En el caso de *Adventure Series* de Moffatt no sucede lo mismo. Esta obra, consta de 10 fotografías de 132 x 114 centímetros, “cada una de ellas estructurada de tal manera que la totalidad del formato se divide en una calle superior y otra inferior. Estos espacios están ocupados por una sola fotografía o por dos de igual tamaño, por lo que cada página está compuesta en total por tres fotografías separadas por el gutter, tal y como lo harían las viñetas de una fotonovela o cómic” (Caro Cabrera, 2015, p.195). Este particular formato incita, casi de manera ineludible, a un acto de lectura por parte del espectador y, sin embargo, la autora no se refiere nunca a la *fábula* de esta obra. La percepción de *Adventure Series* sería muy diferente si nos hubiera contado que trata, por poner un ejemplo, de un triángulo amoroso (protagonizado por un

piloto, su compañero sentimental -que vive en una de las islas en donde hace escala este avión-, y una de las azafatas), o si se ordena en torno a un crimen y la resolución de éste por parte de la tripulación. Por muy ligeras que sean las pinceladas fabulares con las que pudiera establecer las discontinuidades de la narración siempre cerrarían las puertas a otro tipo de posibilidad argumental.

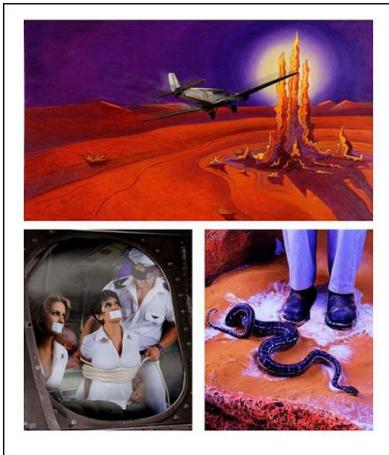


Figura 4A. Tracey Moffatt. *Adventure Series #1*. (2004)

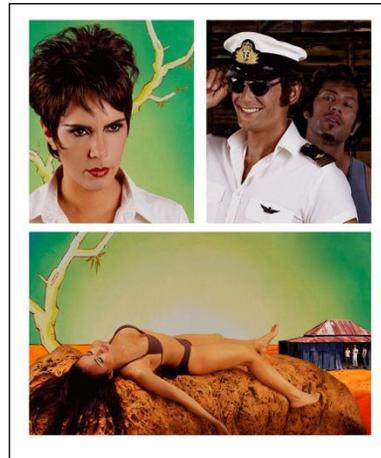


Figura 4B. Tracey Moffatt. *Adventure Series #2*. (2004)

(Fuente: <http://www.roslynxley9.com.au>)

Volviendo al libro como contenedor de las imágenes, hay que destacar que al autor Michael Snow que realiza, de manera muy diferente a la de Berger y Mohr, su obra *Cover to cover* (1975), donde se suceden imágenes fotográficas montadas a sangre, utilizando todo el espacio de la página –prácticamente haciéndola desaparecer- como si fueran exactamente fotogramas de una película que nos acompaña por un viaje espacial sin principio ni fin. El juego de los espacios se ve potenciado por las imágenes en las que se nos muestran las manos del autor abriendo el libro o pasando las páginas, por lo tanto, lo que vemos al abrir el libro de Snow es otro libro, mejor dicho, son fotografías que pertenecen a otro libro, reflejan la acción por parte de otro espectador (que no somos nosotros) de leer otro libro (que no es ese que tenemos nosotros entre nuestras manos). En ese otro libro se nos muestra de forma paralela, la página se presenta como un túnel que nos conecta con los espacios y los elementos fotografiados y exhibidos en otras páginas. El círculo narrativo se fortalece por el hecho de que la obra puede “leerse” hacia delante y hacia atrás.

Las normas de montaje de esta obra de Snow son lo más parecidas a las del cine dentro del cine, un formato cinematográfico clásico donde hay dos trayectos espaciales coincidentes; aunque en este caso se rompa la lógica temporal por el hecho de que no se deja claro la direccionalidad del tiempo. El libro es utilizado como legitimación de la superficie fotográfica, pero el carácter narrativo principalmente está supeditado a lo cinematográfico más que a lo novelístico, exactamente al montaje cinematográfico y a todo lo que éste apareja. Obligado es el paralelismo con la película de Peter Greenaway *The baby of Macon* (1993), quizá el film más teatral de este autor, en la cual, al final, justo antes de que comiencen a aparecer los títulos de crédito, hace que salgan a escena todos los personajes que figuraban estar muertos y que



**Figura 5.** Michael Snow. *Cover to cover*, 1975.  
(Fuente: <http://viewoncanadianart.com>)

saluden a un público el cual les aplaude. Este público también vuelve su cara hacia el espectador y lo saluda en reverencia teatral porque ellos también son actores que se desprenden de su papel cuando acaba la película. El espectador es totalmente consciente de que está en el cine y de que lo que está viendo es, ni más ni menos, que una película. La obra de Snow *Cover to Cover*, de la misma manera que la de Greenaway, se autorrefiere y autorreflexiona sobre sus mecanismos de transitividad y narración haciéndolos en todo momento presentes.

Por último quisiera referirme a otro libro cuya composición tanto de página como fotográfica tiene muchas conexiones formales con la obra *Adventure Series*: se trata de *Droit de Regards* (1985), de la fotógrafa belga Marie-Francoise Plissart. Como en *Adventure Series*, cada página de la obra está organizada como la de una novela gráfica, o mejor dicho, como la de una fotonovela, con todo el poder narrativo que ese orden detenta: no sólo el de la página sino también el de la viñeta. En ninguna de las dos obras aparecen textos, el sentido se mantiene abierto, dándose así a la imagen todo el peso del significante; pero, mientras que en la obra de Plissart, la narración se deshilvana en juegos espirales (la fotografía de la fotografía, entre otros recursos, crea túneles en el espacio y en el tiempo en torno a la estructura de la cinta de Moebius y al marco dentro del marco), no sucederá lo mismo en la obra de Moffatt.

La confusión se hace patente cuando el marco fotográfico se duplica o triplica de tal manera que se inserta en la obra y no se distingue de ella. El espectador/lector gira en torno a la extrañeza que produce seguir un camino que te hace retornar siempre al mismo lugar, pero aún así el recorrido es claro, hace que la posición del lector se halle en unos parámetros espacio temporales seguros que, si bien no son racionales, sí son ciertos dentro de la textualidad de la obra, sí existe una posición futura y otra pasada en relación a la presente. En *Adventure Series* ese posicionamiento certero del espectador, también es cuestionado en el momento en el que Moffatt no adjudica un orden fijo en la disposición de las diez fotografías que conforman la obra, únicamente asigna un lugar de manera explícita a la primera y la última de esas fotografías.



**Figura 6.** Marie-Françoise Plissart. *Droit de Regards*, 1985 (dos páginas contiguas).  
(Fuente: <http://npi.ifaway.net/2008/11/25/droit-de-regards-marie-francoise-plissart>)

Jaques Derrida prologa la obra de Plissart con un texto que, al contrario que lo que sucedía en *Si cada vez...* de Berger y Mohr, abre más, si es que eso fuera posible, las posibilidades de lectura de esta obra. La compara con el cine mudo o con la fotonovela, distanciándola a la vez de éstos formatos, reivindicando de ellos los espacios en blanco, los cortes y la discontinuidad fotográfica:

Trata la cuestión del género como en un tablero de damas al que le da vida sin convertirlo en cine mudo. Siempre se ha hablado por supuesto en el cine mudo, como en la fotonovela, que contiene algún bocadillo y hasta cuando no aparece, se supone que está presente, podemos ver cómo hablan los protagonistas. Aquí nunca. Y hay otra diferencia de tipo cinético, el movimiento se ve detenido, sorprendido, atrapado por una serie de “inmovilidades”, de poses aparentemente visibles. Esta discontinuidad desempeña un papel crucial. El cine apuesta igualmente por cierta discontinuidad y esta obra permite que el cine se despliegue en la escena; logra fotografiar el cine, lo mima y lo cita, sin embargo los cortes o los espacios en blanco se corresponden ahora con una organización distinta del espacio y del tiempo y con un ritmo que no conserva medida. (Derrida, 2010, p. XIII)

Derrida se detiene, señala y define los espacios en blanco, verdaderas bisagras textuales que en algunas obras pueden considerarse sustanciales columnas de apertura y posibilidad. Pero este *fondo indeterminado* como lo llama Derrida, no es el “fuera de campo” que nos parece encontrar en la obra *Adventure Series* y que pudiera suponer tanto nexos aleatorios y subjetivos como fallas insalvables o vacíos de continuidad, sino que parecen trabajar mejor como interrupciones entre “inmovilidades” –esas poses inactivas que según el filósofo francés separan *Droit de Regards* del formato cinematográfico-, y que convierten las interrupciones entre fotografías en “signos de puntuación” (Derrida, 2010, p XIV).

Viene al caso introducir aquí, como elemento trascendente en la obra de Plissart y que también podremos aplicar en *Adventure Series*, el concepto de *parergon* que definiría Derrida como el marco que se ubica:

... al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro [...]. El marco parergonal se destaca en cambio sobre dos fondos, pero con respecto a cada uno de estos fondos se funde con el otro. (Derrida, 2005, pp. 65-72)

Ciertamente, cada una de las fotografías de *Adventure Series* se integra en una página de la cual se alza como figura sobre fondo, esta página permite a las fotografías constituirse como una sola obra, y evoca la inserción de esta página en una obra aún de más amplio alcance: el libro o la revista, que no aparece. Cada una de las páginas se muestran así como la parte de un todo que no existe. Por lo que encontramos varios estados del *parergon*, tal y como si se presentaran en círculos concéntricos, con la única peculiaridad de que el último de ellos, el que los englobaría a todos, sólo puede ser evocado. De tal forma esto es así, que la presunción de su existencia es lo que da sentido a las fotografías que conforman la página y a las páginas que las reúnen. Por lo tanto, es la inexistencia formal del último *parergon* lo que produce un “derrame” evocativo, como el de una mancha de aceite en expansión, y es la presunción de este último marco editorial lo que finalmente contiene el desbordamiento de la imagen evocada y la separa, como figura sobre fondo, de todo lo que no se constituye como *argon*.

Los ejemplos mencionados en relación a su inserción en el formato libro –a su constitución en libro- nos dan idea de las distintas posibilidades que nos ofrece la imagen dentro de este soporte y de que el uso de sus estructuras organizativas (me refiero a las narrativas: la página y la temporalidad que supone el pasar de una a otra, el orden de lectura occidental que sistematiza la percepción de contenidos...) no significa que los dispositivos narrativos de la imagen se hayan de plegar bajo ellas. Si tratáramos la obra *Adventure Series* como 10 páginas de un libro estaríamos equivocando el sentido de la obra, porque necesariamente tendríamos que presuponerles a estas páginas un orden de continuidad que no tienen, además de un *parergon* final que existe únicamente como referencia o evocación (es, como he dicho antes, esa evocación la que hace posible la idea de que cada una de las imágenes de esta obra se comporten como integrantes de una “página” y por lo tanto incite a ser “leída” como tal). Lo cierto es que la obra de Moffatt remite continuamente a su propia textualidad por lo que, por un lado, se comporta como una llamada a la percepción de la imagen misma como vehículo narrativo, obligando al espectador a tomar una posición de lector; y, por otro lado, si la colateralidad de las fotografías y sus uniones y discontinuidades empujan a “leerlas” bajo a la arbitrariedad clásica de los códigos temporales, el resultado de este ejercicio de lectura provocará una gran frustración de expectativas.

#### 4 A MODO DE CONCLUSIÓN: OTRAS ARTICULACIONES POSIBLES Y ALGUNA IMPOSIBLE

En esta última parte de la investigación me gustaría que quedaran reflejados ciertos modelos en los que se han ensayado secuencias que implican narraciones sin un orden clásico ni un espacio o temporalidad fija, sin que tengan siquiera un final determinado. En muchos de estos casos la secuencia es el resultado formal de lo que Eco llama *pensamiento serial* y cita a Pierre Boulez, compositor y director de orquesta, para definir un concepto que deviene de la disciplina musical:

La serie viene a ser una manera de pensar polivalente... es una reacción total contra el pensamiento clásico que pretende que la forma es prácticamente algo preexistente y a la vez una morfología general. Aquí, en el pensamiento serial, no hay escalas constituidas, es decir, estructuras generales en las que se inserta un pensamiento particular; en cambio, el pensamiento del compositor, utilizando una metodología determinada, crea los objetos que precisa y la forma necesaria para organizarlos cada vez que se ha de expresar. El pensamiento clásico está fundado en un universo definitivo; en cambio el pensamiento serial se funda en un universo en expansión perpetua. (Eco, 1972, p. 416)<sup>4</sup>

El lenguaje musical clásico se precia de estar sujeto a unos códigos universales -y eso teniendo en cuenta la mucha autonomía que se le concede al intérprete a la hora de entender las indicaciones del compositor-, sin embargo una partitura abierta sería aquella que, además de las libertades interpretativas ofrecidas al ejecutante, dejase intervenir a éste en la duración de las notas o incluso en la sucesión de los sonidos, por lo que ese tipo de partitura, y es aquí donde conecta con la narrativa producto de una secuenciación fotográfica como la que tiene lugar en *Adventure Series*, “no constituye tanto una pieza como un campo de posibilidades” (Eco, 1992, p. 33).

En la disciplina de la literatura encontramos numerosos ejemplos de obras que se presentan como “abiertas”. De *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, destacamos no sólo su organización textual<sup>5</sup>, sino también el trazado de las características del hipotético libro que escribe un personaje, *Morelli* -escritor *alter ego* de Cortázar-, sobre el que dice que es un “álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros” (Cortázar, 1984, p. 532). Este libro ficticio, según su autor (también ficticio), debía ser de la siguiente manera:

...como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban (Cortázar, 1984, p. 532).

Los paralelismos con la obra de Moffatt *Adventure Series* parecen ciertamente evidentes. Otra razón para tratar esta obra de Cortázar es la conexión organizativa que se puede trazar con la obra inacabada de Stéphane Mallarmé *Le livre* (1855), la cual Eco describe así:

...tomando una serie de fascículos independientes (no reunidos por una encuadernación que determinase la sucesión), la primera y la última página de un fascículo habría debido escribirse sobre una misma gran hoja plegada en dos que marcase el principio y el fin del fascículo. En su interior, jugarían hojas aisladas, simples, móviles, intercambiables, pero de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo. (Eco, 1992, p.38)

Esta rotura del último *parergon* editorial (me refiero al libro como objeto y soporte final) crea un paralelismo entre *Le livre* de Mallarmé y *Adventure Series* en el sentido en que, ésta última también se configura como hojas aisladas, simples, móviles e intercambiables. Efectivamente, como obra abierta, *Adventure Series* propicia la libertad en el orden de su estructura, pero hemos de añadir que es una libertad teórica y sin esperanza porque, a la hora de la verdad, ninguna

estructura surgida de esta libertad que al espectador se le otorga, consume las expectativas de sentido que su formato -como fotonovela o cómic- ofrece.

Derrida nos explica que Mallarmé era consciente de que:

... su operación de la palabra constituía también la disección de un muerto; de un cuerpo disociable cuyas partes podían servir en otro lugar [...]. No queda sino que la «palabra», las parcelas de su descomposición o de su reinscripción, sin poder jamás ser identificables en su presencia singular, al final sólo reenvían a su propio juego, sin proyectarse nunca, en realidad, hacia otra cosa. La cosa está comprendida, como efecto de la cosa en esta larga cita de la lengua. Sencillamente, el significante (lo que, por comodidad, se sigue así denominando, pues, en rigor, ya no se trata aquí de «signo»), sin estar jamás presente por sí mismo se destaca en su lugar, por sus poderes y sus valores. Se lo podría poner siempre entre comillas, porque lo que Mallarmé escribe no son, a fin de cuentas, los recursos significantes de la lengua en la forma de la l de lit, o de lis, etc. Es lo que, entre otras cosas, llamaríamos la advertencia: Lector, tienes ante tu vista esto, un escrito... (Derrida, 1989, pp 59-69)

Esa advertencia constante, ese hacer mirar siempre al espectador/lector hacia la superficie textual de lo posible narrativo (ya no como contenedor de un sentido, ni siquiera de un sentido sujeto a infinitas interpretaciones y por lo tanto, no como un significante al uso, o sea, opuesto al significado) es la que se puede encontrar en la obra de Moffatt, la que nos produce sorpresa y extrañamiento, la que nos induce al disfrute estético de la materia, de la epidermis, al fin y al cabo, del texto fotográfico. Como bien apunta Régis Durand lo que se aprecia en las fotoseries de Moffatt es lo contrario a lo que Barthes, y otros antes que él, veían en la fotografía. No la imagen de algo que fue, sino la superficie fría, como la de un espejo, que remite a quien se mira, de vuelta al presente histórico. Un presente que se destruye y se reconstruye continuamente (Durand, 1999, p.17).

Dice Jonathan Culler que “las novelas que se ajustan a las expectativas miméticas dan por sentado que los lectores pasarán del lenguaje al mundo” (Culler, 1978, p. 280). Parece probable que eso sea exactamente lo que ocurre con la imagen fotográfica secuencial, el camino hacia el referente es demasiado fácil como para no recorrerlo de manera instantánea y sin embargo Moffatt no responde, o responde con evasivas, cuando le preguntan qué es lo que sucede en sus fotografías<sup>6</sup>, porque lo que ocurre en ellas no es “la vida” o “el mundo”, no son ciertamente las aventuras de un personaje, sino las aventuras de un significante. Lo que ocurre en *Adventure Series* es la imagen hablando de sí misma como imagen, acto presente y textual aún en expansión perpetua. Aunque, por supuesto, aproveche su poder como referente, como indicio y como motor narrativo; aunque lo narrativo esté ahí como resultado o consecuencia de ese poder; a pesar de la inevitable evocación o producción de un mundo y del desenvolvimiento de una historia en él, lo que desde *Adventure Series* se nos advierte es lo siguiente: “Lector, tienes ante tu vista esto, una fotografía...”. Si el camino hacia el mundo es instantáneo, el buscar los límites de ese mundo es un error, la vuelta al texto es el único acto exento de frustración, ese texto fotográfico que queda ahí flotando y cuyos tentáculos buscan anclar en nuestras más íntimas ficciones.

## Bibliografía

---

**Abril, G.** (2012). Tres dimensiones del texto y de la Cultura Visual. *IC - Revista Científica de Información y Comunicación*, 9, 15-35.

**Bal, M.** (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia: Cendeac.

**Berger, J. y Mohr, J.** (1997). *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Bernárdez, E.** (1982). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa Calpe.

**Bryson, N.** (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza.

**Caro Cabrera, M.** (2015). *El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial. El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt* (tesis doctoral). Universidad de Málaga.

**Cañizares Fernández, E.** (2002). *El lenguaje del cine: semiología del discurso fílmico* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

**Cortázar, J.** (1984). *Rayuela*. Barcelona: Bruguera.

**Costa, J.** (2008). *La forma de las ideas. Cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*. Barcelona: Costa Punto Com Editor.

**Culler, J.** (1978). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.

**De Diego, E.** (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

**Derrida, J.** (2010). Una lectura de *Droit de Regards*. En M.F. Plissart *Droit de Regards* (pp. I-XXXVI). Bruselas: Les Impressions Nouvelles,

**Derrida, J.** (2005). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.

**Derrida, J.** (1986). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.

**Derrida, J.** (1989). Mallarmé. *Anthropos. Revista de documentación Científica de la Cultura*. 13, 59-69. Recuperado de <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm>. Obtenido: 14/10/2016.

**Durand, R.** (1999). Tracey Moffatt. Unes atmosferes específiques. En *Tracey Moffatt. (Catálogo de la exposición)*. Barcelona: La Fundació La Caixa y el Centro Nacional de la Photographie de París.

**Eco, U.** (1972). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

----- (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta de Agostini.

**Foucault, M.** (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.

**Gadamer, H-G.** (1998). *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

**Grossegese, O.** (1996). La actualidad del 'desnarrar'. José Saramago ante la historia. En: J.M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (Eds.), *Mundos de ficción II* (pp. 805-812) Murcia: Investigaciones semióticas. Universidad de Murcia.

**Hillman, J.** (2005). Apunte sobre el relato. En J. Abrams (Coord.), *Recuperar el niño interior*. Barcelona: Kairós.

**Iser, W.** (1989). El proceso de lectura. En R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

**Metz, C.** (1979). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Nowell-Smith, G.** (2001). Eisenstein y el montaje. En *Eisenstein, S. M. Hacia una teoría del montaje. Volumen 1*. Barcelona: Paidós,

**Peña-Ardid, C.** (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

**Ramírez, J.A.** (2008). *El sueño de los monstruos produce la (sin) razón. Epílogo a: Ernst, Max. Tres novelas en imágenes*. Girona: Atalanta.

**Salmon, C.** (2008). *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Ediciones Península.

## NOTAS

---

1. Ciertamente, pudiera haber una presencia simultánea de dos o más elementos narrativos, pero eso sólo tiene como consecuencia que la linealidad se desdoble, no que se rompa. Tanto si los elementos narrativos son del mismo género –dos sucesos diferentes emitidos a la misma vez en un plano múltiple- como si son de distinto tipo -imagen y texto ocupando un mismo espacio-, suponen para el espectador/lector un ejercicio intenso de concentración, por lo que se suele usar de manera restringida. Foucault, en su célebre ensayo sobre la obra de Magritte *Esto no es una pipa* (1981), deja muy claro que el acto de mirar impide el de leer y viceversa: “Para que el texto se dibuje y todos sus signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un aguacero, es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, los párrafos superficies o masas: alas, tallos o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector. Desde el momento que se pone a leer, en efecto, la forma se disipa; en torno a la palabra reconocida, a la frase”, (Magritte, 1981, p. 37).
2. Señala Carmen Peña-Ardid que “el formalista Tinianov emplea constantemente en su exposición parámetros propios de la poesía. Así la ‘imagen célula’ (fotografía) en relación con la ‘imagen fragmento’ (plano) resulta el equivalente del pie en relación con el verso” (Peña-Ardid, 1992, p. 65).
3. Al igual que cualquier otra obra, el libro para dejar de ser únicamente un formato mostrativo y convertirse él mismo en obra plástica, ha de presentarse como autorreflexivo, es decir tiene que atraer la atención del destinatario sobre la propia forma en primer lugar.
4. Eco pone como ejemplos de obra abierta basada en el “pensamiento serial” el *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, la *Sequenza per flauto solo* de Luciano Berio, el *Scarnbi* de Henri Pousseur y la *Terza sonata per pianoforte* de Pierre Boulez. (Eco, 1972, p. 416).
5. En el inicio de este libro se recogen las instrucciones para su correcta lectura: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer de forma corriente y termina en el capítulo 56... El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo” (Cortazar, 1984, p. 5).
6. Según Estrella de Diego “pese a la esencia multicultural y política de su producción, la artista (se refiere a Tracey Moffatt) se incomoda un poco cuando la crítica no es capaz de trascender lo obvio y detenerse en los valores estéticos de sus obras, en la artificiosidad que ella se esfuerza en crear en sus atmósferas”. (de Diego, 2011, pp. 63-64):