

# SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2011

**20**

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,  
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.  
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA  
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED



## IMAGEN Y RELATO. NOTAS PARA UN DEBATE

### IMAGE AND NARRATION. NOTES FOR A DISCUSSION

**Susana DÍAZ**

Universidad Carlos III (Madrid)  
sdperez@hum.uc3m.es

**Resumen:** Este artículo plantea la necesidad de situar el análisis de las relaciones entre imagen y relato en un debate que aborde epistemológicamente el estatuto de la imagen tecnológica en la sociedad de la información, así como de las presuposiciones que acompañan a aquella en el imaginario espectral.

**Abstract:** This article proposes that it is necessary to deal with the analysis of the relation between image and narration locating it within the frame of a more wide discussion about both the epistemological place of the technological image in the global society of information and the presuppositions that accompany this last one in the spectator's imaginary.

**Palabras clave:** Imagen. Relato. Relaciones epistemológicas.

**Key Words:** Image. Narration. Epistemological relations.

Los términos que dan título a la presente sección monográfica, sobre *imagen y relato*, son utilizados aquí no tanto para abordar una problemática de análisis comparativo entre dos conceptos y sus correspondientes aplicaciones en el terreno disciplinar, sino para permitirnos reflexionar sobre una cuestión de mayor alcance teórico y político: el estatuto de la imagen tecnológica en la llamada sociedad de la información y las presuposiciones que acompañan a aquélla en el imaginario espectral.

Esta cuestión se nos presenta, a mi juicio, inextricablemente ligada a otra que desde hace varias décadas viene desarrollándose en el ámbito teórico en los siguientes términos: de un lado, aquellas lecturas partidarias de la tradición de la Modernidad, esto es, partidarias de aceptar *el dispositivo moderno de legitimación del saber*; de otro, aquellas de quienes han asumido, con todas sus consecuencias, *la condición de relato* que subyace a ese mismo dispositivo, articulando la lectura desde ese espacio que a tanto y tanto malentendido ha dado lugar y que a partir de Jean-François Lyotard conocemos como *la condición postmoderna*<sup>1</sup>.

Desde esta perspectiva el debate que aquí nos ocupa nos llevaría, en última instancia, a tener que afrontar el análisis de nuestra relación con *lo dado*. Se trata de una relación que hunde sus raíces en la capacidad propia de la Modernidad de definir *el mundo como imagen* y con respecto a la cual, las páginas que siguen plantean la necesidad de entender su pertenencia no tanto al territorio de la referencialidad, sino al del carácter retóricamente mediado de nuestra relación con el mundo.

Pero vayamos por partes. Sabemos que desde hace casi medio siglo, cerca del 98% de las informaciones que circulan por el mundo contemporáneo entran en el cerebro a través de la vista y el oído: de ese 98%, más del 85% lo hace en forma de objeto visual. No es gratuito, por tanto, que se hable de *civilización de la imagen* para caracterizar la sociedad global de este inicio de milenio.

La presencia de la visualidad como sancionadora del conocimiento no es, sin embargo, nueva. Baste recordar un hecho notorio: para los griegos, funda-

---

<sup>1</sup> Para un análisis extremadamente riguroso y clarificador de este punto, en el que ciertamente no puedo extenderme aquí, remito al lector interesado al excelente trabajo de Quintín Racionero «No después sino distinto. Notas para un debate sobre postmodernidad y ciencia» (1998: 135-155).

dores de la reflexión histórica (y es también sabido que la distinción comúnmente aceptada entre historia y literatura —o arte— radica en el hecho de que la primera opera con verdades y la segunda no) toda tarea que pretendiese ser incluida dentro de dicha metodología de aproximación a la realidad aparecía en relación directa con la observación de los acontecimientos de los que se intentaba dar cuenta. Como han recordado Talens y Zunzunegui en el volumen dedicado a los orígenes de la *Historia general del cine* (1998: 10):

*[...] la palabra griega histôr significaba testigo. La historia sería, así: 1) un testimonio acerca de aquellos hechos o personas que se pretenden hacer permanecer en la memoria de la humanidad a lo largo de los tiempos; 2) una indagación para fijar de manera adecuada dichos hechos o personas; y 3) un conocimiento que, derivado de las dos acciones anteriores, busca establecer, de manera inequívoca, la cadena de causas y efectos en donde engarzar las acciones humanas dignas de ser preservadas para la enseñanza de las generaciones futuras.*

En la medida en que la mirada actuaba como símbolo del acto notarial de *dar testimonio*, parecería que la función de la palabra (vehiculada por el oído, ya que la escritura no era considerada sino como una inscripción gráfica de la oralidad<sup>2</sup>) sería secundaria. Heródoto, por ejemplo, afirmaba su carácter de testigo de los hechos relatados (*yo lo he visto*) o, cuando menos, de oyente de relatos de otros testigos que sí podían testimoniar acerca de aquellos acontecimientos que escapaban a su percepción directa. Sin embargo, para Tucídides, la cuestión era explícitamente más compleja. En el tomo primero de su *Historia de la Guerra del Peloponeso* el clásico griego escribía:

*En definitiva, así vi la época antigua, aunque es difícil dar crédito a cualquier testimonio de modo sistemático, ya que los hombres aceptan unos de otros, de modo indiscriminado y sin comprobación, las noticias sobre sucesos anteriores a ellos [...] En cuanto a los hechos de lo que sucedió en la guerra, no consideré adecuado escribirlos informándome del primero con quien me tocase ni según me parecía, sino sólo aquellos en los que estuve presente o, yendo a buscarlos a otras fuentes con cuanta exactitud fuera posible en cada caso [...] Será suficiente que los juzguen útiles quienes deseen examinar la verdad de lo sucedido y de lo que acaso sea de nuevo similar y parejo, teniendo en cuenta las circunstancias humanas (Talens y Zunzunegui, 1998: 11; subrayados míos).*

---

<sup>2</sup> Es precisamente la inversión de esta secuencia causal la que servía de punto de partida para la reflexión de Jacques Derrida en *De la grammatologie* (1967/1998).

En una palabra, la aceptación de datos no *visualizados* por el historiador se basaba en principio, no en una verdad referencialmente comprobable, sino en su carácter verosímil por adecuación a lo que era probable aceptar como válido («será suficiente que los juzguen útiles quienes deseen examinar la verdad de lo sucedido») o, lo que es lo mismo, se basaba en su plausibilidad dentro de la lógica interna de un relato. Con ello, como ya señalaban Talens y Zunzunegui en su texto citado, se ponía de manifiesto no sólo la primacía otorgada a la vista como método de conocimiento privilegiado, sino, fundamentalmente, la idea de que toda descripción de los acontecimientos debe guiarse siempre por el criterio de la *exactitud*, una exactitud basada en la correspondencia referencial de lo escrito con lo que el ojo ve y no con lo que la palabra *permitiría* imaginar. Si la palabra, con el correr del tiempo, asumió ese mismo poder de sancionar la verdad fue por su mismo carácter de *representación*. La pintura, en cambio, por su condición de mimesis figurativa en cuanto que imitadora del ojo nunca obtuvo tal prerrogativa como documento notarial.

La aparición de la fotografía en el siglo XIX pareció otorgar al aparato tecnológico un estatuto aún superior al del ojo del testigo herodotiano. En efecto, lo que una mirada culturalmente mediada es incapaz de ver, la cámara, sin ningún tipo de filtro cultural, sí lo captaba. En el texto *Silencios cruzados. De la fotografía como cenotafio*, que servía de presentación al catálogo de Alberto García-Alix y Daido Moriyama, Jenaro Talens (2008) mostraba el excelente ejemplo que ofrece el film de Michelangelo Antonioni, *Blow up* (1966), para explicar este punto de manera inequívoca. Un fotógrafo sale una fría y neblinosa mañana londinense a Hyde Park y gasta varios carretes de fotos tomadas al azar, a la espera de poder utilizar alguna posteriormente. Cuando, horas más tarde, revele los carretes, descubrirá en una de las fotografías algo extraño que no acierta a explicar. Somete el chiché a sucesivas ampliaciones hasta que la imagen muestra la presencia de un hombre muerto sobre la hierba. En ese momento comprende que se ha cometido un asesinato ante sus propios ojos y no ha sido capaz de verlo, precisamente porque no esperaba verlo; sin embargo, la cámara sí lo había visto porque, no sometida a ningún *a priori* de lo que se puede o no se puede esperar ver, el aparato tecnológico capta todo lo que se le pone delante. En efecto, la idea de que, a diferencia de la pintura, la fotografía no *construye*, sino que *reproduce* no tardaría en aparecer. Ello dio a la nueva imagen tecnológica —la que nos ocupa aquí— un poder simbólico extraordinario. La idea de que la fotografía no implicaba ninguna mediación, porque lo real entraba materialmente y sin control en la placa impresionable o

en la película virgen a través del visor, se multiplicó hasta el infinito con la aparición del cine y su ilusión de imagen en movimiento. Una toma no era, así, una representación, sino un *trozo* del mundo visible. Podríamos decir que el *ver es crear* acababa de nacer. Que tanto en la fotografía como en su utilización fílmica, la posición de la cámara, la elección del encuadre, la selección de qué debía entrar en cuadro y qué no debía de hacerlo supusieran de hecho una marca de mediación retórica, no impidió que en el imaginario colectivo la imagen fotográfica se abordase como una ventana desde la que contemplar la realidad y no como el resultado de una manipulada —y manipulable— puesta en escena de esa misma realidad, entendida ya como una construcción y no como un *a priori*. No sería necesario esperar a la invención de los ordenadores personales ni a la extensión técnica del *photoshop* para deducir que la manipulación de que lo que aparece en un encuadre (sea foto fija o foto en movimiento) existió desde el primer momento. Sin embargo, la marginación de lo tecnológico al territorio de simple *medio técnico*, priorizando lo representado sobre los dispositivos de representación, lo mirado sobre la mirada, hizo que a lo largo de todo el siglo XIX y el siglo XX, salvo contadas excepciones, la imagen tecnológica (de base fotográfica, fundamentalmente, en el caso del cine y la televisión) se asociase con la noción de realismo referencial y no con la de puesta en escena retórica.

Si, por el contrario, como desde hace varios decenios y con mayor o menor fortuna, buena parte de la reflexión teórica se ha empeñado en reivindicar la necesidad de entender la imagen tecnológica como construcción, es decir, como *discurso*, y no como copia no mediada de una exterioridad previa, es preciso asumir que dicha perspectiva cambia radicalmente los términos de la cuestión, puesto que no se trataría ya de reflexionar sobre semejanzas, sino sobre modos retóricos de producirlas como resultado.

En otras palabras, se trata de comprender que cuando se habla del estatuto retórico del mundo, como hacen los planteamientos surgidos de la llamada condición postmoderna, lo que se está planteando es un cambio radical en el estatuto signico y simbólico de los discursos, al ser sustituido el reino de la representación por el del simulacro. Tal y como lo ha expresado Jenaro Talens en «Imagen y tecnología», la representación ya no funciona como

*representación de una exterioridad que le otorgue sentido de verdad, sino como la representación de lo inexistente. Sólo funciona la copia, y el mundo real puede llegar a ser creíble en la medida en que se parezca a lo cons-*

*truido en el laboratorio. Ya no es la referencia externa la que sanciona la credibilidad, o no credibilidad, de lo representado, sino la coherencia estructural del objeto que simula dicha exterioridad (Talens, 2000: 378).*

Es importante detenerse un momento en la génesis epistemológica subyacente a este proceso de desplazamiento entre la lógica de un realismo especular de base referencialista por otro de base semiótica. Y es importante hacerlo a fin de poder plantear en sus justos términos nuestra relación con *lo dado* en esa reordenación del conocimiento que comporta el *post* (entendido como un *distinto* y no como un *después*) de la postmodernidad.

En un texto de 1938, «La época de la imagen del mundo», Martin Heidegger nos ofrece una sugestiva primera aproximación al problema cuando analiza cómo el fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra *imagen* significa aquí configuración del *representar*. En esa configuración, el hombre lucha por alcanzar la posición de *subjectum*, es decir, sujeto de la humanidad: llegar a ser quien pone todas las normas y da la medida a todo lo dado, esto es, a todos los *entes*. Allí donde el mundo se convierte en imagen, el hombre se convierte en el centro de referencia de la totalidad de lo real y ello de forma que, simultáneamente, la totalidad de lo real se entiende de manera que sólo *es* y sólo *puede ser* como tal realidad desde el momento en que el hombre *la sitúa ante sí*. Es éste poner *poner ante sí* y *traer hacia sí* de la representación lo que permite que las cosas *sean*, que alcancen su estabilidad como objetos. El *ser* es aquí objetivable<sup>3</sup>.

Heidegger explica cómo esta tarea metafísica encuentra su formulación con Descartes. Se trata, como se sabe, del *ego cogito (ergo) sum*. Cuando el hombre se *libera de* la certeza de salvación otorgada por la verdad cristiana revelada, esa liberación tiene necesariamente que ser una liberación *en favor de* una certeza en la que el hombre se asegure, por un lado, lo que puede ser sabido y, por otro, lo verdadero como aquello sabido por su propio saber. Aquí, el hombre decide por sí mismo y para sí mismo el significado de los términos *saber*, *posible de ser sabido* y *aseguramiento de aquello sabido* o, en otras palabras, *certeza*. La tarea metafísica de Descartes pasa a ser la siguiente: crear el fundamento metafísico gracias al cual la

---

<sup>3</sup> «Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce. En donde llega a darse la imagen del mundo, tiene lugar una decisión esencial sobre lo ente en su totalidad. Se busca y se encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente» (Heidegger, 2005: 74).

esencia de esa libertad a la que se aspira se plantee como autocerteza. Lo *verdadero* es aquí una proposición que expresaría que, al mismo tiempo que el pensar del hombre, simultáneamente y con una misma duración, se da la presencia indubitable del hombre mismo, lo que significa, ni más ni menos, que *el hombre se ha dado a sí mismo a la vez que el pensar*. Con Descartes el hombre se fundamenta a sí mismo como medida de todas las escalas que pueden utilizarse para calcular qué puede pasar por verdadero, es decir, por algo que *es*. A partir de ahí, y esto es lo decisivo, *pensar es representar*. En este sentido, dice Heidegger:

*Las expresiones «imagen del mundo de la Edad Moderna» y «moderna imagen del mundo», dicen lo mismo dos veces y dan por supuesto algo que antes nunca pudo haber: una imagen medieval y otra antigua del mundo. La imagen del mundo no pasa de ser antigua a ser medieval y más tarde a ser moderna, sino que es ese mismo hecho, el hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen, lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna [...] Pero la novedad de este proceso no reside en absoluto en el hecho de que ahora la posición del hombre en medio de lo ente sea sencillamente otra diferente respecto a la del hombre medieval o antiguo. Lo decisivo es que el hombre ocupa esta posición por sí mismo, en tanto que establecida por el mismo, y que la mantiene voluntariamente en tanto que ocupada por él y la asegura como terreno para un posible desarrollo de la humanidad (2005a: 74-75).*

Da así inicio la Edad Moderna, esa época en la que ser hombre consistirá en ocupar el ámbito de las capacidades humanas como ámbito de medida y cumplimiento para el dominio de lo dado en su totalidad y en la que el hombre pondrá en juego el poder ilimitado del cálculo, la corrección y la planificación de todas las cosas. La ciencia como investigación será una forma imprescindible de este instalarse a sí mismo en el mundo y, como subraya Heidegger, es una de las vías por las que la Edad Moderna se introduce en la fase más decisiva y, presumiblemente, más duradera de toda su historia.

En este orden de cosas, cuando en el curso dado en Friburgo en 1952 bajo el título de *¿Qué significa pensar?* Heidegger hace referencia al tipo especial de representación que define el pensamiento metafísico de nuestra Modernidad y su culminación en las actuales sociedades tecnificadas, lo hace en torno a la característica que Nietzsche otorga a ese pensamiento en



cuanto forma de representación propia del último hombre, del hombre moderno: el parpadear. Con ello subraya el parpadeo inherente a todo *poner ante sí* de la representación, esto es, a todo poner delante solamente lo intermitente, lo que aparece en la apariencia superficial de un primer plano, precisamente porque representado sobre la base del *olvido del ser*.

Como se recordará, el pensamiento de Heidegger sostiene la diferencia *ontológica* entre lo presente (los elementos de la realidad dada) y aquello de lo que proviene: el *ser* (como ámbito de disponibilidad, apertura o iluminación, que hace posible que lo dado, las cosas, sean, pero que en su misma disponibilidad, apertura o iluminación se retrae, se oculta). Pero pensar esta diferencia significa exactamente pensar lo *impensable* para el pensamiento metafísico occidental, centrado en lo presente y manifiesto y anclado, por tanto, en el *olvido* del ser. Para Heidegger la metafísica olvida al ser precisamente porque piensa el ser como presencia: lo objetiva. Pensar la diferencia ontológica es pensar lo impensable ahora más que nunca, cuando ese olvido alcanza su culminación con la manipulación y dominación tecnológica del mundo y cuando, con ello, la diferencia ontológica entre lo presente y el ser parece venir definitivamente *cegada*. Escribe Heidegger:

*El representar bloquea lo que es. Constata y pone fijamente lo que ha de poder tenerse por ente. De esta manera, la determinación de lo que es se halla en cierto modo bajo el dominio de un representar que lo pospone todo, para erigirlo y conservarlo a su manera* (2005b: 61).

Esta manera de representar, este espacio del pensar del hombre moderno, del último hombre, alcanza su consumación/culminación, el cumplimiento más decisivo de su despliegue, en las actuales sociedades tecnificadas, con la investigación convertida en tecnociencia. Se trataría, por así decir, de la *omnipresencia del parpadear*, como omnipresencia del olvido del ser que se funde con la historia precisamente en tanto que despliegue de *un proceso de racionalidad creciente*. Que la posibilidad misma de este despliegue exige para su realización el sostén de la idea tradicional de historia, esto es, de la historia entendida como *sucesión cronológica de hechos que se despliegan según principios inmanentes de orden y unidad de sentido*, resulta a todas luces evidente. Con todo ello se teje *el relato moderno* de la legitimación del saber, que sostiene, como señala Racionero (1998), la existencia de una posición a un mismo tiempo universal e histórica de la razón; una posición que, por tanto, más allá de sus contextos productivos concretos, puede plantearse en función de condiciones sólo ideales y de la que el desarrollo científico sería su plasmación consciente. En este

sentido, es cierto que resulta lógico que una concepción *moderna* de la ciencia constituya, a día de hoy, la última y más férrea defensa para sostener el relato de la Modernidad, aunque eso es algo de lo que, ciertamente, no podemos ocuparnos aquí.

En su libro *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context* Mark Poster<sup>4</sup> habla de las formas en que las nuevas tecnologías han puesto en entredicho los presupuestos epistemológicos de la Modernidad. El carácter instantáneo de la información, la descorporeización del texto, el hecho de que el proceso mismo de escritura consista en la vehiculación de impulsos eléctricos, la desaparición, por un lado, del objeto producido por el proceso de escritura y, por otro, de toda huella que indique una presencia autorial individualizada, cuestionan tanto la fenomenología del objeto elaborada por el pensamiento moderno occidental como la ontología del sujeto cartesiano. Poster subraya cómo estos cambios no son abstracciones o especulaciones teóricas, sino hechos y actitudes que ya estructuran y forman parte de nuestra vida cotidiana, y por lo tanto nos enfrentan con la necesidad de pensar y teorizar nuestra relación con el mundo a partir de dichos cambios. Porque si el sujeto cartesiano (el sujeto que podía decir *Cogito, ergo sum*) se definía como totalidad intuitiva, como identidad consigo mismo y por su relación con un mundo estable de objetos, la desestabilización del mundo objetual del universo electrónico, su existir en tanto flujo ininterrumpido y cambiante, no deja espacio para el sujeto cartesiano en cuanto tal, al hacer desaparecer la relación referencial que le otorgaba existencia.

Desde esta perspectiva, no es extraño que la construcción del par identidad/alteridad se encuentre hoy en un momento álgido de discusión. Esto ha propiciado —y sigue propiciando— un interesante y rico debate académico, de manera que, tanto desde la relación entre disciplinas sociales muy distintas (interdisciplinariedad), como desde los intentos de superación de los estrechos límites en los que el particularismo metodológico ha ido separando los distintos ámbitos del pensamiento cultural (la llamada transdisciplinariedad), se han profundizado —y se profundizan— los estudios y las investigaciones sobre esas nociones, así como sobre las mutaciones socio-culturales que se están produciendo en torno a ellas.

Lo productivo, pues, es considerar la realidad como un constructo *discursivo*, social e intelectualmente hablando, rechazando de este modo toda

---

<sup>4</sup> Véase Colaizzi (2007).

idea de *objetividad* referencial y asumiendo la existencia de arbitrarios culturales, porque toda producción simbólica es siempre contingente. Considerar toda producción cultural como arbitraria implica que las categorías y las representaciones no surgen de la naturaleza de las cosas, sino del debate y enfrentamiento entre posiciones simbólicas (esto es, discursivas) concretas. Lo lógico no es, pues, eliminar *las diferencias* en una pretendida homogeneización deseable, sino asumirlas como tales *diferencias* capaces de articularse sin disolverse en lo que podríamos denominar la heterogeneidad consustancial a todo universo *mestizo*.

Los ocho trabajos que integran el presente dossier se enfrentan, de un modo u otro, con las diferentes cuestiones que nos han ocupado aquí. Un primer bloque está formado por los artículos de Juan Carlos Fernández Serrato y Rodrigo Browne Sartori. Son los dos textos más explícitamente teóricos del conjunto, en la medida en que abordan la relación entre imagen y relato en tanto en cuanto inmersa en lo que, con mejores o peores resultados epistemológicos, se ha venido conceptualizado como el nuevo paradigma postmoderno.

Juan Carlos Fernández Serrato, en «Imagen hipertextual, identidades problemáticas», parte de la emergencia del hipertexto multimedia y de la *WorldWideWeb* en tanto ejes, respectivamente discursivo y espacial, que vertebran la esfera simbólica de la cibercultura y que nos sitúan ante un hecho consumado: la imposibilidad, siempre más patente en nuestras sociedades, de distinguir entre espacios públicos y privados, así como la naturaleza de las tipologías de comunicación que les son propias, masiva de un lado e intersubjetiva, del otro.

Rodrigo Browne Sartori, por su parte, en «Escrituras caleidoscópicas: clausura de la representación para unas identidades impropias», plantea la paradoja de la representación entendida como proyección de una presencia que es, a su vez, su propia ausencia, como cuando ante un espejo obtenemos de cada uno de nosotros un retrato que nos otorga una presencia que, a su vez, es una ausencia: «no soy yo, pero soy el que se está viendo en el espejo. En el hueco de la representación, el sí-mismo se desprende de sí, ve que lo otro (mundo o Dios) se presenta en él, y él mismo se exilia en lo otro». Sus análisis, que utilizan textos diversos, desde *Ceci n'est un pipe* de Magritte hasta *Shoah* de Claude Lanzman, asumen lo que Hília Moreira ha definido como estrategia caleidoscópica, que siempre da vueltas, se pierde, va y viene y no solidariza con la naturaleza del panóptico. Al contrario, se ve como significante, rescatando figuras nuevas, contradictorias, paradóji-

cas y, por este mismo último efecto, próximas y ya complementarias a las ya convencionales, reconocidas y establecidas.

Un segundo bloque, integrado por los artículos de Pilar Carrera, Pamela Flores y Manuel de la Fuente abordan la relación entre imagen y relato desde una perspectiva muy diferente, más volcada en el carácter del género discursivo utilizado para hacer posible la representación: el film documental (Carrera), el film de ficción (Flores) y el cómic (de la Fuente).

Pilar Carrera, en su artículo dedicado al cine de Aki Kaurismäki, «El cineasta que vino del frío (Bico-Visión)», parte de la afirmación de Walter Benjamin «percibir es leer» para defender lo que ella define como *realismo discursivo*, un modo de escritura (fílmica en este caso) que convoca a sus referentes «directamente desde el material documental, desde la concreción de lugares y cosas, y sin necesidad alguna de incluir ni imágenes, ni cuadros, ni viñetas o cómic, ni archivo fotográfico o cinematográfico»; o, en otras palabras, un modo de incorporar citas que emanan del referente mediante una cuidada administración de desinhibidores de la asociación.

Pamela Valle-Inclán, al estudiar el filme de Sofia Coppola en «*Virgenes suicidas: El paraíso no está en el suburbio*», se basa en la semiótica lotmaniana, en especial en su teoría de la semiosfera, para analizar la posibilidad que todo texto tiene de informar, a partir de un modelo espacial, acerca de *cómo está organizado* un universo cultural específico y *cómo ocurren* las cosas dentro de dicho universo.

Manuel de la Fuente desplaza su interés al territorio del cómic. En «La memoria en viñetas. Historia y tendencias del cómic autobiográfico» analiza un problema teórico muy especial: la utilización de material documental (la autobiografía) y su reconversión en materia ficcional mediante la distanciamiento introducida por el efecto no realista de la imagen-dibujo (se entiende que en oposición a la imagen fotográfica). A partir del estudio de dibujantes como Spiegelman, Altarriba, Crumb, Eisner, o Carlos Giménez, el autor muestra cómo el cómic autobiográfico ha abierto nuevas vías de expresión en la homogeneización del sistema industrial, marcando al mismo tiempo la edad madura de un discurso hasta entonces encerrado en los estrechos límites del público juvenil.

El tercer y último bloque engloba, también, tres artículos: «La crónica de sucesos criminales en el relato periodístico y el cinematográfico: el viaje de Edgar Neville entre las calles Fuencarral y Bordadores», de Concha Gómez y Domingo Sánchez-Mesa; «Sáenz de Heredia en el cine español de

los años cuarenta», de José Luis Castro de Paz; y «Cecilia Roth en España. 1976-1985», de Carmen Ciller y Manuel Palacio. Todos ellos se centran en las relaciones entre el contexto histórico del relato y su transformación en realidad discursiva.

Concha Gómez y Domingo Sánchez-Mesa analizan, por una parte, los hechos reales que a finales del siglo XIX fueron conocidos como «El crimen de la calle Fuencarral», su reconversión/transformación en relato periodístico sensacionalista, a partir de la plena conciencia de que los hechos deben someterse a las reglas narrativas que se le suponen a todo suceso criminal. En un segundo momento, y puesto que ese doble referente sirvió de base para la película de Edgar Neville, *El crimen de la calle Bordadores*, los autores abordan cómo esta última, en una nueva vuelta de tuerca, hubo asimismo de adaptar los contenidos a la lógica de la narración cinematográfica. El ejemplo pone de manifiesto el carácter, en último término, discursivo de la, en un principio, realidad referencial.

José Luis Castro de Paz estudia, por su parte, la obra fílmica del realizador de *Raza* durante la década de los años 40 en España. Siendo Sáenz de Heredia un director explícitamente vinculado a la ideología franquista, su obra (como la de otros eminentes *cinéastas del régimen*, como Juan de Orduña o Rafael Gil), puede ser leída, sin embargo, de una manera no tan lineal ni maniquea, en la medida en que se rige por una abierta contradicción entre lo que quiere contar y los modos de hacerlo (aprendidos en gran medida con su maestro Luis Buñuel durante la Segunda República). De nuevo, la referencialidad queda sometida, por su mismo carácter de *constructo*, a la lógica discursiva de la narración en imágenes.

Cerrando el dossier, Carmen Ciller y Manuel Palacio abordan los cambios operados en los modelos de construcción de la identidad femenina en el imaginario colectivo del público español durante la transición hacia la democracia. Y lo hacen a través del análisis de la imagen de mujer no tradicional asumida, a lo largo de esos años, por la actriz argentina Cecilia Roth, desde sus iniciales trabajos con José Luis Garci e Iván Zulueta hasta sus trabajos en la etapa final de la *movida* con Pedro Almodóvar e Íñigo Botas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLAIZZI, G. (2007). *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- DERRIDA, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- HEIDEGGER, M. (2005a). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_ (2005b). *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta.
- RACIONERO, Q. (1998). «No *después* sino *distinto*. Notas para un debate sobre postmodernidad y ciencia». *Revista de Filosofía* XII.21, 135-155. {También puede encontrarse como «No *después* sino *distinto*. En torno a un debate sobre ciencia moderna y postmoderna». En [http://www.uned.es/depto\\_fil/seminarios/polemos/](http://www.uned.es/depto_fil/seminarios/polemos/). }
- TALENS, J. (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.
- (2008). «Silencios cruzados. De la fotografía como cenotafio». En *Far from home*, Catálogo de la exposición de Alberto García-Alix y Daido Moriyama. París: Kamel Mennour.
- TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (1998). «Por una verdadera historia del cine». En *Historia general del cine*, vol. I, J. Talens y S. Zunzunegui (eds.). Madrid: Cátedra.