

Antonio Ansón. *Ojos que no ven. Sobre las palabras y las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2023, 195 pp.

Juan Albarrán Diego

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.94303>

Vivimos rodeados de palabras e imágenes. Estímulos visuales que dan forma a nuestro mundo y que no siempre sabemos decodificar. Aunque pueda parecer que palabras e imágenes pertenecen a dos dimensiones diferentes (un pasado textual, libresco, casi extinto; un presente hipervisual, enemigo de los tiempos largos que exige la lectura), a dos formas distintas de transmitir mensajes (el código duro del texto frente a la aparente transparencia de la imagen), sus historias, modos de significación y ámbitos discursivos se han cruzado en innumerables momentos, desde la écfrasis de Filóstrato de Lemnos, pasando por los emblemas barrocos o los pies de foto de periódicos y revistas ilustradas, hasta las redes sociales como X o Instagram.

El libro de Antonio Ansón, *Ojos que no ven. Sobre las palabras y las imágenes*, que ha publicado la colección Signo e Imagen de la editorial Cátedra, constituye una aportación imprescindible al estudio de esos entrecruzamientos. El libro ofrece estudios de casos, lecturas sugerentes, nuevas perspectivas y elementos de reflexión para entender las múltiples articulaciones entre texto e imagen a lo largo de la historia, al tiempo que esboza una sucesión de marcos teóricos desde los que analizar la actualidad de un problema clásico. Ansón es catedrático de Filología francesa en la Universidad de Zaragoza y ha trabajado con intensidad sobre las relaciones entre fotografía/imagen y palabra/literatura en libros anteriores como *El istmo de las luces: poesía e imagen de la vanguardia* (1994), *Novelas como álbumes* (1999), *Las palabras y las fotos: literatura y fotografía* (2009) o *Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea* (2019). Podría decirse que estos libros se mueven entre disciplinas. Su trabajo no es estrictamente filológico, no es solo teoría de la literatura, ni historia del arte o de la fotografía, y, sin embargo, hay mucho de todo eso en este volumen, que recupera, amplía y da continuidad a líneas de investigación consolidadas y materiales ya publicados. Su lectura resulta ágil y estimulante. El ensayo serpentea de forma solvente entre un sinfín de ejemplos, imágenes, obras artísticas o literarias que jalonan un recorrido muy necesario para comprender la historicidad de las imágenes que nos constituyen.

El libro se estructura en dos partes, "Palabras e imágenes" y "La fotografía como argumento", cada una de ellas compuesta a su vez por siete capítulos que tratan problemas interconectados, aunque muy diversos, sin un sentido narrativo al uso. La primera parte arranca con una reflexión acerca de la experiencia del autor con respecto a las imágenes, los pequeños retratos tamaño carné que guardamos en la cartera o las miles de fotografías digitales que circulan en las redes sociales para construir una nueva (y obsolescente) narrativa vital. En opinión de Ansón, esa

democratización de la imagen fotográfica, incorporada a nuestra cotidianidad a través de los teléfonos móviles, es un elemento consustancial a la Modernidad. El hecho de que la fotografía, avanzado el siglo XIX, estuviese al alcance de cualquiera la convertía en un elemento central en la producción de la subjetividad moderna: “la verdadera revolución de la fotografía ha consistido en generalizar el acceso a la práctica fotográfica de manera sistemática y cotidiana, con sus dos máximas manifestaciones, en el álbum de familia y hoy las redes sociales” (p. 23). La naturaleza del medio, no obstante, muta a gran velocidad y transforma tanto la mirada como los mecanismos de la representación. Y ello pese a que el acto de producción (no tanto la circulación) de esas “prácticas fotográficas de la mayoría” ha variado poco desde la Kodak de finales del XIX al teléfono inteligente en el que seguimos pulsando el disparador.

En cualquier caso, el punto de partida de Ansón es claro. Imágenes y palabras funcionaron siempre (o, al menos, durante muchos siglos) en un estrecho diálogo: “nunca hubo imágenes sin palabras [...] Los dos lenguajes, el visual y el verbal, han convivido y se han completado a lo largo de la historia de la comunicación” (p. 27). Argumento que se apoya en una revisión de múltiples obras producidas a lo largo de la historia del arte y la cultura visual occidental en que las imágenes operan, de un modo u otro, en interacción con textos. No como simples ilustraciones, sino en relaciones mucho más complejas. Escenas bíblicas (inspiradas, por tanto, en textos sagrados), versos convertidos en leyendas incorporadas a la superficie pictórica, textos que devienen elementos visuales con un enorme potencial plástico, la Muerte de Marat, grabados de Goya, entre un larguísimo etcétera, dan cuenta del carácter indisoluble de palabra a imagen. Aparentemente indisoluble. Ansón señala un punto de inflexión en esa relación. Una ruptura derivada de la reproductibilidad técnica de la imagen, inherente a su democratización:

Con el periodo máquina y la llegada de las vanguardias, imagen y palabra toman caminos separados e independientes. La imagen ya no quiere contar nada, echarse a un lado para dejar sitio a una historia. La imagen decide ser nada más que imagen [...] Por su parte, la palabra tampoco quiere vivir a la sombra de las imágenes, estar a su servicio, completarlas, explicarlas, darles sentido, volumen. La palabra también quiere todo el protagonismo, y al igual que la imagen, ser solo palabra (p. 39).

Esa imagen que no quiere contar una historia, la imagen no representacional, bien podría encarnarse en las múltiples vías hacia la abstracción que recorren las vanguardias. La palabra se distancia de la narración (de las convenciones gramaticales que garantizan la legibilidad del texto) en las derivas de la poesía fónica, visual y concreta, en cuyas tradiciones la palabra es materia y sonido, aunque también, paradójicamente, imagen. Esta idea acerca de la ruptura entre palabra e imagen, formulada y desarrollada en varios momentos del libro (“entre los objetivos de las vanguardias estaba el de liberarse del *lenguaje*. Que la imagen fuera solo imagen. Prescindir del *relato* para ser. Y a su vez, el lenguaje, zafarse de las imágenes. Volverse solo lenguaje”, p. 75, los subrayados son míos), resulta interesante e, incluso, provocadora como esquema interpretativo, propuesta de debate y marco de análisis. Ahora bien, entendido el argumento como hipótesis de trabajo, no resulta difícil localizar prácticas y discursos en el seno del arte moderno y contemporáneo que cuestionan esta interpretación de la historia, o que, al menos, invitan a problematizarla. ¿Acaso no puede haber narración (y texto) en una pintura abstracta? Ansón explica que: “si a la pintura le quitamos la narración, solo nos queda la pintura. Si la palabra la vaciamos de toda alusión más allá de la palabra, no nos queda otra cosa que la palabra misma, su materia, su representación plástica, su dimensión sonora” (p. 40). Es una máxima que, quizás, hubiese compartido el mismísimo Clement Greenberg en el contexto de una teoría, de la que participaron otros muchos/as autores/as, acerca de la autocrítica medial propia de la Modernidad. Creo, no obstante, que este esquema se basa en un *a priori* que el estudio detallado de las prácticas pone en duda de una manera muy tozuda: “la imagen y la palabra ya no tienen como referencia nada que no sea consustancial a la propia imagen o la palabra” (p. 41), explica el autor. Sin embargo, la pintura abstracta (imagen) puede ser referencial. Aunque no sea figurativa, tiene la capacidad de referirse a realidades, visuales o no, que están en nuestro mundo (a la superficie de una pared, a una composición musical, a la sensación de angustia, al inconsciente). Abundan los

ejemplos de pintores abstractos que incorporaron textos y otros signos a sus lienzos. Del mismo modo, la palabra volcada sobre sí misma, emancipada de cualquier imperativo comunicacional, devino a menudo pura imagen, en un fructífero matrimonio entre lo textual y lo visual que venía explorándose desde la Antigüedad.

En el arranque del capítulo seis, Ansón plantea una pregunta clave que amplía y profundiza el debate: “¿puede acaso una imagen existir sin palabras?” (p. 75). Y un poco más adelante: “¿consiguió la fotografía librarse del lenguaje?” (p. 76, los subrayados son míos). Creo que aquí emerge un problema conceptual que atraviesa el libro y que podría haberse resuelto con una aclaración terminológica por parte del autor. La fotografía es lenguaje, como bien recuerda Ansón al referirse a los trabajos de Victor Burgin o a la fiebre semiótica de los setenta. La fotografía es un lenguaje visual, no verbal, pero lenguaje: tiene un código, una gramática, puede leerse. El lenguaje escrito (palabras, texto), por su parte, también es visual: escritura como representación visible del habla, materialización de algo inmaterial. Puede parecer obvio que palabra, texto, lenguaje verbal, escritura, relato y narración no son sinónimos. Una pequeña reflexión sobre (y un uso más cuidadoso de) estos conceptos y los dilemas a ellos subyacentes habría contribuido a compactar las reflexiones y líneas de trabajo que atraviesan el volumen.

En cualquier caso, Ansón es consciente de estos debates y, en especial, de la dimensión lingüística de la imagen fotográfica. El capítulo 6 se cierra con esta afirmación:

Las imágenes son el producto cultural del que mira. En las imágenes no hay nada, solo aquello que nosotros podemos ver. Por eso me pregunto en qué medida una imagen es capaz de significar por sí misma sin la necesidad de una narración que la acote y la haga hablar. Imágenes ventrílocuas o imágenes sin voz, esa es la cuestión (p. 86).

Pese a ello, no hay, en *Ojos que no ven*, un intento por confrontarse de manera directa con esta pregunta, sobre la que se ha escrito mucho a lo largo del último medio siglo. En cierto modo, la disputa tiene una historia muy larga. Sin ir más lejos, en los años setenta, Susan Sontag ya se preguntaba si las fotografías pueden funcionar o no sin un pie de foto: “las palabras dicen más que las imágenes. Los pies sí tienden a invalidar lo que es evidente a los propios ojos, pero ningún pie puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen” (*Sobre la fotografía*, 1977). Desde otra perspectiva, autores/as vinculados a los Estudios Visuales anglosajones y a la *Bildwissenschaft* alemana han profundizado sobre las articulaciones entre imagen y lenguaje, sobre la estructura lingüística de lo visual y sobre la dimensión visual de lo escritural. Recordemos al respecto la definición de “giro pictorial” que ofrecía W.J.T. Mitchell en su ya clásico *Teoría de la imagen* (1994): “un redescubrimiento postlingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.)” Muchos/as historiadores/as del arte dirían que Mitchel no descubrió nada que no estuviese antes en Baxandall y Alpers... O véase el interés de autores como Gottfried Boehm por desvelar la lógica de las imágenes: cómo significan, cuál es su manera específica de producir sentido, cómo explorar un “logos no verbal” que se realiza en el acto de percepción.

Aunque como historiador del arte familiarizado con estos problemas, he echado en falta estas perspectivas y elementos de análisis en los pasajes más teóricos del libro (que en cierto modo, están implícitas, aunque no elaboradas, en el trabajo de Ansón: “la percepción de las imágenes, por otro lado, no es un asunto que dependa de los ojos, sino que se trata de un fenómeno cultural”, p. 34), creo que el núcleo del ensayo, y en especial, la segunda parte, se sostienen gracias a un exhaustivo rastreo y análisis de casos. En concreto, a lo largo de los siete últimos capítulos, el autor ofrece un recorrido por la representación literaria del dispositivo fotográfico, al tiempo que estudia los modos en que la fotografía condicionó el desarrollo de la narrativa: “hay dos prácticas fotográficas que están en el origen del modelo narrativo que caracteriza a la modernidad: el retrato de estudio y el álbum de familia” (p. 92).

En los siglos XVII y XVIII, mucho antes de su nacimiento institucional, la fotografía ya había sido imaginada y descrita por escritores como François Fénelon y Tiphaigne de la Roche. Tras la socialización del medio, la práctica fotográfica ha estado estrechamente vinculada a la literatura en formas muy diversas: fotógrafos/as que protagonizan novelas, narraciones con un carácter fotográfico, la imagen técnica como elemento central en tramas literarias, etc. Por este prolijo estudio del impacto de la fotografía en la literatura desfilan, entre otros/as, Villier de l'Isle-Adam, Gómez de la Serna, Horacio Quiroga, María Teresa León, Miguel de Unamuno, Agustín Sánchez Vidal, Fernando Vallejo, Pío Baroja, Julio Cortázar, Arturo Barea, Juan Rulfo, Silvina Ocampo, Ramón J. Sender, Paul Auster, Juan Benet o Marcel Proust (a su *En busca del tiempo perdido*, entendido como un “monumental álbum de familia”, se le dedica el capítulo doce). No es solo que la fotografía se convirtiese en un tema o motivo, sino que las posibilidades técnicas, sociales, narrativas y discursivas del medio incidieron de manera directa y decisiva en la concepción de lo literario, en las formas de narrar y en la construcción misma del sujeto que escribe.