

RESPLANDORES ENTRE LÍNEAS. FOTOGRAFÍA Y ESCRITURA MIGRANTE

Silvana Serafin*

Este artículo recorre la evolución de la relación palabra / imagen, que se hizo tangible con la aparición de los fototextos, aunque se remonte a los iconotextos de la Baja Edad Media hasta llegar a las ilustraciones modernas, caricaturas satíricas y cómics de los siglos XIX y XX. Se trata de un género híbrido cuya característica es la naturaleza dual de la luz -el momento suspendido en el tiempo de pura contingencia en el que se toma la fotografía- y la escritura, investigado por estudiosos de las artes visuales y la literatura. Los aspectos recurrentes, destacados por estudios ya clásicos -como los de Wright Morris, que acuñó el término en 1972, retomados por Hollander, Trachtenberg, Shawcross y, más recientemente, por Michele Cometa, sin olvidar nombres como Barthes, Montandon, por citar algunos ejemplos- a la definición del género, que aún está en proceso. A la luz de la importancia especial que jugaron los elementos visuales en la escritura de los inmigrantes, este artículo intenta identificar algunas de las categorías teóricas comunes tanto a los fototextos como a las obras literarias de los inmigrantes, donde el elemento autobiográfico se potencia a través del uso de fotografías, postales o recortes de recetas. De hecho, en las narraciones de los inmigrantes, siempre condicionadas por la memoria del pasado y la necesidad de dar testimonio de vicisitudes trágicas, personales y colectivas, la estrecha correlación entre imagen y texto surge de manera más destacada y perfectamente sincronizada con los rasgos de los fototextos. En virtud de su experiencia en el sector, el estudio entra en el vacío entre fotografía y narración, que la imaginación del lector llena. De este modo, proporcionan interesantes conocimientos.

Palabras clave: imagen, fotografía, escritura, fototexto, literatura migrante

Flashes Between the Lines. Photography and Migrant Writing

This article traces the evolution of the word / image relationship, which has become tangible with the appearance of photo-texts. Despite illustrious, albeit discontinuous, antecedents which date back to the iconotexts of the Late Middle Ages and include modern illustrations, satirical cartoons and nineteenth- and twentieth-century comics, photo-texts have attracted the attention of readers especially since the 1980s, when criticism began to lay the basis for considering it a genre in its own right. Since William Morris coined the term in 1972, visual arts and literature experts, such as Hollander, Trachtenberg, Shawcross, Barthes, Montandon and, more recently, Michele Cometa, have indeed analyzed the rhetorical forms used in this ambiguously hybrid art form which is dually distinguished by writing and light - that suspended instant of pure contingency

* Università di Udine.

captured by the photograph. Their pioneer investigations have singled out the recurring features of this art form and contributed to the definition of the genre, which is still in progress. In light of the special importance that visual elements play in migrant writing, this article attempts to identify some of the theoretical categories common to both phototexts and migrant literary works, where the autobiographical element is strengthened through the use of photographs, postcards or cut-out recipes. It is indeed in the narrations of migrants, which are always conditioned by the memory of the past and the need to bear witness to personal and collective tragic vicissitudes, that the close correlation between image and text emerges most prominently and perfectly in sync with the features of photo-texts. By virtue of their expertise in the field, the present study enters the void between photography and narration which is filled by the reader's imagination. It provides interesting insights.

Keywords: Image, Photography, Writing, Phototexts, Migrant Literature

Para empezar...

En la sociedad contemporánea, más condicionada que nunca por los aspectos visuales, las efigies tienen un papel decisivo. Imposible encerrarlo en una sola definición porque «“los caminos de la imagen” - comenta Zamora Águila - pueden ser divergentes, repetitivos, laberínticos o rizomáticos, zigzagueantes o espiralados» (88); en efecto, pueden tener carácter mimético al reproducir una copia de un objeto real, o indicar la modalidad en que se presenta la realidad o ser una forma de la sabiduría. El hecho es que la ambigüedad es su signo distintivo por la amplitud de su ámbito de relevancia y porque se superponen en nuestro conocimiento: este último llega a «essere pensato come un oggetto fuori di noi che dà appunto una certa “immagine” di sé» (Caprettini 93). Por tanto, resulta difícil distinguir sus contornos cada vez más difuminados y evanescentes.

Si las representaciones -pinturas, dibujos, fotografías e ilustraciones- constituyen los distintos sectores de la historia del arte, capturan también la escritura que lo explica con metáforas, onomatopeyas, metonimias, éfrasis. Su propio significado, que depende del objeto y de la cultura, tiene múltiples interpretaciones, cuyo punto de partida es el consenso social, estrechamente conectado con codificaciones expresivas (Lausberg 231). Incluso la memoria encaja en el contexto retórico de la imagen, tanto si se la considera como un repertorio, o como una técnica de aprendizaje atribuible a estructuras materiales y discursivas, o bien como una práctica de persuasión retórica.

De ahí el creciente interés por los estudios visuales, que comenzó en 1990, año de la publicación del conocido volumen *Iconotextes* de Alain Montandon -que se convirtió en una referencia imprescindible para los estudiosos del sector- y se intensificó a lo largo de las dos últimas décadas del Siglo XX, gracias a los múltiples debates, intensos y animados. Interpretados de diversas formas, estos estudios siguieron una doble vía por lo que respecta a los elementos cul-

turales de la visión; es decir, parafraseando a W. J. T. Mitchell (2008), sentaron las bases para la constitución cultural de la visión o para la construcción visual de la cultura.

La literatura -europea y americana, objeto de los análisis desarrollados en el presente número de la revista- desde luego no pudo permanecer al margen, y participó en las discusiones, aunque con cierta discreción, mostrando una relativa implicación por la desconfianza de los tradicionalistas literarios hacia todas formas de hibridación de la escritura. Claro está que la imagen y el dibujo apoyaron siempre la narración, integrándola muchas veces por no encontrar las palabras adecuadas para expresar un concepto, o presentar objetos desconocidos.

Desde los bestiarios, pasando por las crónicas del descubrimiento y la conquista, hasta los relatos de viajes, la correspondencia palabra / imagen se configura como una estructura basada en la integración mutua: el sema contribuye a componer la imagen, mientras que esta última -considerada sobre todo en su aspecto de copia, reproducción de la realidad o, parafraseando a Jean Baudrillard, “simulacro” que reemplaza la existencia verdadera- ofrece puntos de apoyo a la dislocación de los elementos verbales.

Una escritura “visual” en la que los elementos alfabéticos y figurativos se yuxtaponen en un ingenioso juego basado en la relación / intercambio entre letra escrita y figuración, sin destruir el significado verbal de los signos gráficos que acaban constituyendo el aspecto predominante del discurso. La amplitud de los registros utilizados -folclore, mitología, historia sagrada, caricatura, cómic...- que tienen una precisa función social, determinó su continuo y creciente éxito. Baste con echar un vistazo a la red, pasando por las vanguardias -donde formas de expresión sofisticadas conviven con ilustraciones de la prensa popular- para darse cuenta de ello.

Por otro lado, el significado y la función de la “escritura”, en tanto transmisión de valores ideológicos, son una constante en la historia evolutiva de una civilización que subraya su presencia en la superficie geográfica de una ciudad -plazas, calles, murallas, monumentos, todos lugares naturales para escritos de diversos tipos- y en el espacio más cerrado y “privado” de un texto, es decir un instrumento complejo y polivalente. El motivo se entiende, puesto que la imagen es siempre algo articulado y delicado, un sutil mecanismo de relación entre los diversos aspectos de la cultura del autor y la de su propia época, entre elementos formales e intenciones intelectuales. Normalmente construida sobre la obra, la producción gráfica en un sentido amplio apunta, sin embargo, a una conversación directa con el lector.

Con el descubrimiento y la posterior consolidación de la fotografía, la inserción de imágenes dentro de un volumen -tras un rechazo inicial por parte de escritores que desconfiaban de la reproducción mecánica de la realidad- llegó a

la progresiva asunción de la función misma de texto, conformándose cada vez más como iconotexto fotográfico, o “fototexto”, que se caracteriza por la naturaleza dual de la luz -el instante suspendido en el tiempo de pura contingencia en el que se toma la fotografía- y de la escritura. Este es exactamente el significado que Louis-Jacques-Mandé Daguerre (Corneilles-en-Parisis, 18 de noviembre de 1787 – Bry-sur-Marne, 10 de julio de 1851), artista, químico y físico francés, atribuyó al proceso fotográfico para el desarrollo de imágenes –aún no reproducibles– que llamó daguerrotipía y patentó en 1839.

Fototesto: significado

Wright Morris acuñó el término – retomado por Hollander, Trachtenberg, Shwacross, Cometa – en 1972, año en el que reimprimió *The Inhabitants* (1946): en el prefacio, subrayó la no complementariedad entre fotografía y escritura por tener cada una de las dos formas de expresión su propia aspiración y necesidad. Con el tiempo, se produjeron cambios a la terminología; por ejemplo Jefferson Hunter lo definió *photo text* en 1987, Marsha Briant lo modificó en *Photo-Textualities* (1996) donde el guion, que genera un vacío, asigna al término una diferencia sustancial. Mitchell (1994) también se centró en la separación de ambas palabras para articular gráficamente la resistencia entre lo visual y lo verbal en perfecta armonía con lo que afirma Perskowa (20). Hernández Trejo (2016), por su parte, eligió *FotoTextualidades*, eliminando así el guion, porque consideraba que la oposición entre ambos términos «a pesar de estar presente, no genera una disrupción total sino una composición de significados en el que ambas partes distensan sus bordes de acción» (12-13). Sin embargo, nuevos significados se condensaron a partir del choque o diálogo de estos diferentes códigos que cuestionaron las normas mismas de la literatura y la figuración. Esta teoría la retomaron los estudios de: Michael Nehrlich, Peter Wagner, Thomas, von Steinaecker, Gottfried Willelms, y en tiempos más recientes, Michele Cometa, el principal estudioso italiano del sector, por citar algunos ejemplos.

La consideración del fototexto como una subcategoría del iconotexto, es decir, un «artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini» (Wagner 16), estuvo destinada a desaparecer después de la publicación de *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, escrito por Rosalind Krauss en 1990. Aquí, la fotografía, entendida como “escritura de la luz”, contiene un significado que va más allá del de representación de la realidad y al mismo tiempo de copia, simulacro. De hecho, en el sitio web *Estética de la fotografía* leemos que se trata de «un altro tipo di segno risultante da una scrittura diretta della luce, da un’impressione,

da una traccia o da un archivio: è quello che Rosalind Krauss chiama un indice» (s.p.). Según Peirce, el índice es el signo que se basa en la “correspondencia de hechos”; para Jakobson es «il rimando dal significante al significato in virtù di una contiguità effettiva» (44-45), aplicable a la imagen que, al conservar «sulla base di una similarità “effettiva” ma anche “assegnata”, talune proprietà dell’oggetto diventa essa *modello*» (Caprettini 102). «Siamo pure ben consapevoli del fatto -commenta Andrea Cortellessa- che, lungi dall’essere una riproduzione meccanica della realtà, la fotografia ha con essa un rapporto parzialissimo, estremamente soggettivo e anzi spesso (come ci hanno insegnato Calvino, Cortázar e Antonioni), persino nevroticamente solipsistico» (s.p.).

Más allá de la evidente diferencia entre escritura e imagen, basada en las distintas fenomenologías del mensaje lingüístico / visual, que se desarrolla respectivamente en el tiempo y el espacio, existen puntos de contacto, correspondencias presentes desde la concepción y construcción del objeto artístico, es decir «fin dal momento in cui temi e forme cercano corrispondenze nella mente dell’artista, organizzandosi in uno spazio, in un orizzonte nel quale sono “messe in rilievo”, emergendo talora da uno scontro» (Caprettini 108).

Y es precisamente sobre el concepto de “choque” que William J. T. Mitchell basó sus consideraciones relativas a los fototextos, definiéndolos como historias de conflictos más que de encuentros. No es casualidad, por tanto, si presentan grandes tragedias históricas, elecciones políticas perversas, persecuciones raciales cuya gravedad conmocionó el Siglo Breve, todo ello acompañado con fotografías que “tomaban posición” (Didi-Huberman) tanto en el sentido ideológico como en la arquitectura de la página, considerada más bien un lugar de lucha. Ejemplos especialmente eficaces son: *Abicì della guerra* (1955) de Bertolt Brecht, *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo* (1933) de Ernst Jünger, *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano* (1923) del pacifista anárquico Ernst Friedrich, del que trató Susan Sontag (2003) en la obra *Davanti al dolore degli altri* (2003). En esencia, como escribió Valeria Cammarata, «Nel montaggio della parola letteraria e dell’immagine fotografica si mette in scena il dubbio novecentesco della rappresentazione letteraria o figurativa che sia» (9).

Con el tiempo, fueron fugaces las apariciones de iconotextos -cuyos orígenes se remontan a la Baja Edad Media con las danzas macabras, arquetipo literario de un tema iconográfico- hasta llegar a las ilustraciones modernas, viñetas satíricas y cómics del siglo XIX-XX. Será sobre todo en el siglo XX, a partir de los años 1980, cuando la atención del lector hacia la hibridación de texto y efigie se encenderá con una curiosidad creciente. De ahí la creación de fototextos cada vez más definidos por el juego de refracción entre imagen y palabra. Se consideran precursoras del género obras como: *Nadja* (1928) de André Breton, *Le Tre*

Ghinee (1933) de Virginia Woolf, *Abicì della guerra* (1955) de Bertold Brecht, por citar algunos ejemplos. Con *Romanzo di figure* (1986) de Lalla Romano, y *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (1994) de Georges Perec y del director de cine Robert Bober, asistimos a una sucesión de textos caracterizados por la misma retórica que la crítica captó en su complejidad, sentando las bases para la definición del “género”.

Imagen y escritura migrante

En la literatura migrante prevalece el aspecto autobiográfico del fototexto, que permite reconstruir tiempos y espacios perdidos, claramente revividos en la memoria, aunque fijados en un momento muy preciso y estático que, sin embargo, se presta a una dialéctica de planes temporales. Por un lado está el pasado, el famoso “fue” de Roland Barthes (1980), y por otro el presente transformado, donde es evidente la situación conflictiva que se creó en el proceso evolutivo del tiempo, inherente a la procesualidad de la fotografía (Dubois s.p.). Para utilizar las dos definiciones de Barthes, pasamos del *studium*, es decir, de la observación atenta de la imagen, al *punctum*, o el elemento que golpea el ojo a la velocidad del rayo, activando la memoria. Basta con contemplar el detalle de un vestido, un objeto de uso común, una mirada, una casa sin adobes para definir una verdad personal, hecha de crisis, impulsos, renunciaciones y conquistas. La visión desencadena emociones que resaltan la dinámica entre la escritura y la vida subjetiva y, en consecuencia, entre la escritura y la comunidad de origen, vislumbrando las necesidades prácticas que activan la narrativa.

Al presentar una visión compleja de lo conceptualizado, la memoria transmite muy eficazmente los conocimientos adquiridos -y ampliados con el tiempo- en forma de imagen del mundo personal y familiar: las experiencias individuales vuelven al lugar original de la familia, convirtiéndolas en el símbolo de la continuidad existencial. De esta manera, la escritura ejerce una fuerza ordenadora, insertando eventos individuales en el sistema normativo de un ritual. En este punto, la temporalidad del texto connota también el espacio de la fotografía y, en su carácter estático, llega a ser expresión de la movilidad del emigrante, de su pertenencia a territorios diferentes, bien caracterizados desde el punto de vista lingüístico y cultural.

En las diferentes tipologías de fototextos autobiográficos -autorretrato, autobiografía ilustrada, fotoensayo, álbum familiar, fotorreportaje (Coglitore)- surge la búsqueda de la persuasión, común denominador de toda estrategia retórica. Las fotografías, insertadas en los textos, tienen la clara función de intensificar la verdad de lo escrito. Incluso una sola fotografía, situada en la portada, en el interior o al final del volumen, puede contener un significado especial, sobre

todo si se refiere a la infancia, a un pasado remoto que acaba adquiriendo connotaciones míticas. Para acrecer el recuerdo se añade el epígrafe que especifica fechas, lugares, temas, detalles, artefactos: tiene la tarea de unir la imagen con el texto, dando “visibilidad” al cuento.

Además de la función informativa, surge la intención de la reconstrucción histórica del fenómeno migratorio que marcó el destino de muchas mujeres y muchos hombres. Representación y corporalidad distinguen, entonces, la relación entre migrantes y fotografía; no es casualidad si condensa y sintetiza «lenguajes afectivos, procesos de memoria y ciclos de la historia emocional del migrante, llegando a configurar una representación escueta, alegórica y dolorosa de las trayectorias ineludibles y especulares de la ausencia» (Ferrari 126).

Fotografías y grafías expresan, por tanto, la necesidad de reelaborar el pasado traumático de toda una comunidad y tienden a curar las heridas del alma causadas por la distancia y las dificultades. La combinación entre elementos visuales y verbales transmite al lector -convertido en espectador- sentimientos de empatía y participación. Los mismos que experimenta el escritor al ordenar las fotografías según estímulos individuales, de los que surge un significado, indispensable para activar la escritura. Así, la relación entre los dos sistemas de expresión está exactamente en el archivo que hay que descifrar.

La retórica verbal / visual y la poética fototextual son campos de investigación bastante estimulantes, precisamente por la reconstrucción memorial, la reflexión sobre el sujeto y la autobiografía, la relación entre imagen y verbo, entre representación e ilusión. En cuanto a las poéticas del desplazamiento, los fototextos de la literatura migrante son especialmente sensibles al delinear la transformación del significado, que surge de un sistema de equivalencias entre los niveles verbal y visual. De esta manera el discurso poético se convierte en narración fotográfica y viceversa, como ocurre, por ejemplo, en *Prosa del Observatorio* (1972) de Julio Cortázar. La obra, un conjunto de textos -fechados en París y Saigón en 1971- y fotografías sacadas por el escritor en 1968 en el Observatorio de Jaipur -construido por el sultán Jai Singh en la India del siglo XVIII-, es una fusión perfecta de imágenes, historias, reflexiones, descubrimientos y expresividad. Esto conduce a la libertad de la representación, a ese punto tan trascendental que sobrepasa los límites de toda forma expresiva.

Conclusiones

Más allá del significado obvio de un conjunto de palabras e imágenes, el fototexto resulta ser un producto híbrido, derivado del entrelazamiento de elementos

semióticos, artísticos y discursivos que ofrecen interesantes caminos de investigación. Por un lado, la literatura con un universo estético propio y, por otro lado, la fotografía que adquiere un carácter cada vez más artístico y cuyo lenguaje no le tiene nada que envidiar al literario. De hecho, hay numerosos teóricos –en primer lugar Roland Barthes (1961) y Susan Sontag (2005)– que coinciden en asignarles igual dignidad a las dos formas artísticas.

En las narrativas de la migración, las fotografías hacen palpables descripciones de objetos cotidianos que documentan la historia de existencias mínimas, generalmente pertenecientes a miembros de una misma familia, a menudo al límite de la pobreza, al menos cuando se refieren al primer gran éxodo relacionado con los últimos años del siglo XIX. La situación cambia en las novelas de última generación, escritas principalmente por autoras, nacidas y criadas en la tierra que acogió a abuelos y padres. Así, los objetos antiguos y nuevos se “visten” de lujo y brillan con opulencia. Hablan al corazón, evocan afectos y paisajes salpicados de luz intensa o de agua azul, vividos esporádicamente por la escritora, salvo en visitas limitadas a los lugares narrados¹ o presentes en cuadros y postales. En cualquier caso, el *genio loci* y el poder del lugar alimentan el deseo de *nostos*, de volver a casa aunque sea la de los abuelos, una casa desconocida.

Los anexos visuales, cuya esencia física define el espacio, están llenos de connotaciones universales, revelando pasiones y aspiraciones íntimas, en una especie de *continuum* narrativo donde la corriente de la memoria fluye ininterrumpidamente. Rara vez, se colocan siguiendo referencias retóricas precisas o con la intención de borrar los límites entre las formas artísticas. Más bien, toman el aspecto de «evidencia material de ficción escrita» (Hernández Trejo 170), y responden a la necesidad de “recordar” historias familiares, lugares lejanos que tienen un sabor mítico, para dar testimonio de un período concreto, sumamente conflictivo.

Además del factor histórico-tecnológico directo, este tipo de presentación encaja perfectamente en las características de los fototextos, porque la correlación entre imagen y escritura ayuda a resaltar la estrecha colaboración entre ambos elementos en la construcción narrativa. La gama de descripciones es amplia, aunque tienen la misma intención: presentar una serie de datos sobre los individuos y construir la identidad del grupo como un organismo superindividual con historias, virtudes y mitos comunes. El cuerpo, por tanto, es objeto de observación y registro a partir de los retratos familiares: después de haber indicado las características físicas de uno o más miembros, se proporcionan las

1 Para profundizar cf. Serafin.

peculiaridades de la sociedad a la que pertenecen, dando forma a una especie de archivo, personal y colectivo, donde los acontecimientos históricos se transforman en una componente fundamental de la escritura íntima. La narración se desarrolla alrededor de la dicotomía encuentro / choque, más aún si se insertan elementos visuales que cargan el espacio de la escritura con una especial tensión emocional: el dolor, la alegría y la curiosidad estimulan la voluntad de relatar.

En general, estas obras ofrecen valiosas sugerencias para determinar el “género” del fototexto, que aún está en proceso, por la complejidad de los elementos que entran en el juego de la lectura y la interpretación. En los últimos años se dieron muchos pasos, aunque persisten zonas grises por la cantidad de combinaciones entre texto e imagen -inserción de fotografías, recetas manuscritas de platos familiares tradicionales, postales, recortes de periódicos...- que dificultan la meta. Esto se debe al hecho de que el fototexto revela siempre «lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, e persino all'interno del visuale produce una frattura tra ciò che si vede e ciò che è esistito» (Cometa 2016a: 73). Solo la imaginación del lector consigue dar forma, o más bien formas, al inevitable vacío. Como es fácil imaginar, este es precisamente el límite que dificulta la clasificación del género porque los caminos de la imaginación son infinitos e impredecibles como los de toda creación, casi imposibles de articular dentro de parámetros limitados.

Obras citadas

- Barthes, R. (1980): *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, 1980. R. Guidieri (Trad.) Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1995): El mensaje fotográfico, 1961. In R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 11-27). Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1980): *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, 1977. P. Lalli (Trad.). Bologna: Cappelli.
- Brecht, B. (1972): *Abici della guerra*, 1955. R. Fertonani (Trad.). Torino: Einaudi.
- Breton, A. (1928): *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Briant, M. (Ed.) (1996): *Photo-Textualities Reading Photographs and Literature*. Newark (USA): University of Delaware.
- Cammarata V. (2016): Sfide della rappresentazione *I Trompe l'œil* di Georges Perec e Cuchi White. En M. Cometa & R. Coglitore (Eds.): *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 9-47). Macerata: Quodlibet.
- Caprettini, G.P. (1979): Immagine. In *Enciclopedia*, VII (pp. 93-115). Torino: Einaudi.
- Coglitore, R. (2014): I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità. *Between*, vol. IV, n. 7. Recuperado de <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1170/1018> (Visita el 28/02/2024).
- Cometa, M. & Coglitore, R. (Eds.) (2016): *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- Cometa, M. (2016a): Forme e retoriche del fototesto letterario. En M. Cometa & R. Coglitore

- (Eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (pp. 69-115). Macerata: Quodlibet.
- Cortázar, J. (1972): *Prosa del observatorio*. Madrid: Alfaguara.
- Cortellessa, A. (2018): Scritture del conflitto. Parole e / vs immagini nella tradizione dell'iconotesto. Intervista di Luca Bernasconi andata in onda parzialmente il 15 ottobre 2018 sulla Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Recuperado de <https://www.leparoleelecose.it/?p=34478> (Visitado el 26/02/2024).
- Didi-Huberman, G. (2018): *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*, I, 2009. F. Agnellini (Ed.). Milano & Udine: Mimesis.
- Dubois, Ph. (1996): *L'atto fotografico*, 1990. B. Valli (Ed.). Urbino: Quattro venti,
- Ferrari, S. (2023): Volverse instantáneas: la dimensión emocional de la fotografía en *Il fioraio di Perón* (2009) de Alberto Prunetti. *Artifara*, vol. 23, n. 2 (Special Issue), pp. 113-126.
- Friedrich, E. (2004): *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano* (1923). L. Scuriatti (Trad.). G. Strada (Introd.). Milano: Mondadori.
- Hernández Trejo, M. (2016): *Escritura con luz: los fototextos; un acercamiento a las características generales de cuatro obras literarias con fotografías*. Tesis de Licenciatura. México: Universidad Autónoma de México. Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/escritura-con-luz-los-fototextos-un-acercamiento-a-las-caracteristicas-generales-de-cuatro-obras-literarias-con-foto-393793?c=4bGk2v&d=false&q=*&i=1&v=0&t=search_0&as=0 (Visitado el 11/03/2024).
- Hollander, J. (1996). The Figure on the Page: Words and Images in Wright Morris's *The Home Place*. *The Yale Journal of Criticism*, vol. 9, n. 1, pp. 93-108.
- Hunter J. (1987): *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Harvard: University Press.
- Jakobson, R. Ó. (1978): *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi*, 1974. U. Eco (Introd.). Milano: Bompiani.
- Jünger, E. (2007): *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, 1933. M. Guerri (Ed.). Milano & Udine: Mimesis.
- Mitchell, W. J. Th. (1994): *Picture Theory*. Chicago & London: University of Chicago.
- Montandon, A. (Ed.), (1990): *Iconotextes*. Paris: Ophrys.
- Nehrlich M. (1990), Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinnassamy. In A. Montandon (Ed.), *Iconotextes* (pp. 256-302). Ophrys: Paris.
- Perec, G. & Bober, R. (1994): *Récits d'Ellis Island: Histoires d'errance et d'espoir*. Bry-sur-Marne: Institut National de l'Audiovisuel.
- Perkowska, M. (2013): *Pliegues Virtuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana & Vervuert.
- Peirce, Ch. S. (1931): On a New List of Categories (Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences, 7 (1868), pp. 287-298. Recuperado de www.bocc.ubi.pt (Visitado el 27/02/2024).
- Serafin, S. (2023): Los objetos y la literatura migrante en la Argentina del siglo XXI: *Amores calabreses* de Nora Mazziotti y *Los sorrentinos* de Virginia Higa. *Artifara*, vol. 23, n. 2 Special Issue S. Cattoni & E. Perassi (Eds.), *Memorias en movimiento. Objetos y literatura de la migración italo-argentina* (1960-2020), pp. 189-20: 12-31.
- Shawcross, N. (1997): The Filter of Culture and the Culture of Death: How Barthes and Boltanski play the Mythologies of the Photograph. En J.-M. Rabaté (Ed.), *Writing the Image after Roland Barthes* (3 cap.). Philadelphia: University of Pennsylvania. Recuperado de <https://www.degruyter.com/document/doi/10.9783/9780812200232.59/html> (Visitado el 03/03/2024).
- Sontag, S. (2003): *Davanti al dolore degli altri*, 2003. P. Dilonardo (Trad.). Milano: Mondadori.

- Sontag, S. (2005): *On photography*. New York: Rosetta Book Electronic.
- Steinaecker, Th. von (2007): *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges and W. G. Sebalds*. Bielefeld: Transkript.
- Trachtenberg, A. (1996): Wright Morris's Photo-Texts. *The Yale Journal of Criticism*, vol. 9, n. 1, pp. 109-119.
- Wagner, P. (1995): *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books.
- Wagner, P. (Ed.) (1996): *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin-New York.
- Willelms G. (1989): *Anschaulichkeit*. Tübingen: Niemeyer.
- Woolf, V. (2014): *Le tre ghinee*, 1938. A. Bottini (Trad.). Milano: Feltrinelli.
- Zamora Águila, F. (2015): La imagen y el arte, el mito y la historia: caminos de ida y vuelta. *Anales del IAA* 45, 1, pp. 87-99. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S2362-20242015000100008 (Visitado el 03/03/2024).