

Tecnología, medios contemporáneos y transversalidad en la construcción de la serie *Gradiva* de Victor Burgin.

Technology, Contemporary Media and Transversality in the Construction of Victor Burgin's *Gradiva*.

Resumen:

El presente artículo estudia y examina la serie fotoliteraria de Victor Burgin titulada *Gradiva* (1982). Este artista y teórico de la imagen reflexiona en ella acerca de las asunciones culturales que limitan el lenguaje y las posibilidades expresivas de dos medios como la fotografía y el cine. A través del argumento de la novela de Wilhelm Jensen, *Gradiva. Una fantasía pompeyana* (1903), Burgin aúna su interés por el psicoanálisis y su trabajo como filósofo de los medios de comunicación. La iconología de esta heroína se enriquece con las posibilidades de lectura surgidas gracias a la utilización del rebus como instrumento expresivo en la obra de Burgin.

Palabras claves:

Barthes; fotografía; Freud; iconología; Jensen; secuencialidad.

Abstract:

This article explores and examines the photoliterary series *Gradiva*, by Victor Burgin (1982). In *Gradiva* this artist and theoretician of the image reflects on the cultural assumptions that limit the language and the expressive possibilities of two principal media: photography and cinema. Through the story of Wilhelm Jensen's novel *Gradiva. A Pompeian Fantasy* (1903), Burgin combines his interest in Psychoanalysis and his work as a philosopher of communication media. The iconology of the heroine *Gradiva* is enriched by the possibilities for distinct readings that arise through the use of rebus as an expressive instrument in the work of Burgin.

Keywords:

Barthes; photography; Freud; iconology; Jensen; sequentiality.

Ana Panero Gómez

Dundalk Institute of Technology
Dundalk, Irlanda,

anapanero@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0842-9699>

Enviado: 13/03/2020

Aceptado: 16/04/2020

Publicado: 17/07/2020

Sumario. 1.Introducción.2. Desarrollo. 2.1. *Gradiva*, de Victor Burgin. 2.1.1. Introducción a las composiciones de la serie. 2.1.2. Correspondencias y paralelismos textuales. 2.1.3. Correspondencias y paralelismos visuales. 2.1.4. Concepciones subyacentes en la creación de la serie *Gradiva*. 3. Conclusiones

Como citar: Panero Gómez, A. (2020). Tecnología, medios contemporáneos y transversalidad en la construcción de la serie *Gradiva* de Victor Burgin, :awi: arte diseño comunicación, Vol. 4, Núm 2, 103-125.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/680>

www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a6

1. Introducción

El personaje de Gradiva es reconocido principalmente por su relevancia en el ámbito del psicoanálisis y del movimiento surrealista. En 1903 se publicó en Dresde y Leipzig el relato de Wilhelm Jensen *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück (Gradiva. Una fantasía pompeyana)*. En él se narraba la historia de un joven arqueólogo, Norbert Hanold, obsesionado por una escultura clásica femenina, y más concretamente, por la forma en la que se representa su paso: mientras el pie izquierdo avanza apoyándose totalmente en el suelo, el pie derecho se yergue en una verticalidad casi perfecta. Por esta forma de andar, Hanold bautiza a la figura con el nombre de Gradiva, «la que avanza», e imagina toda la historia de su vida. Buscando sus huellas viaja hasta Pompeya, donde encuentra a una joven «fantasma» con esta peculiar forma de caminar. Finalmente, se descubre que aquella mujer (en realidad, de carne y hueso) era Zoë Bertgang, un antiguo amor de la infancia de Hanold.

No es de extrañar que aquel texto de Jensen, plagado de pasajes en los que se mezclan el sueño y la realidad, llamara la atención de Sigmund Freud: además de su interés por el aspecto arqueológico de la historia (Freud era un gran conocedor y apasionado coleccionista de antigüedades griegas, romanas y egipcias), el padre del psicoanálisis vio en Gradiva la imagen de la psicoanalista perfecta, porque mediante el diálogo consigue conocer y sacar a la luz el origen de la obsesión de Norbert y sus deseos reprimidos. Hasta tal punto le interesa a Freud aquel relato que en 1907 publica su propio análisis en *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva» (El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen)*².

Después de aquello, fue el Surrealismo el que abrazó con fuerza a esta figura femenina, elevándola hasta convertirla en una de sus musas más representativas (de hecho, Breton abrió en 1937 una galería con su nombre). Fueron los surrealistas (Ernst, Masson y Dalí, principalmente) quienes por primera vez la extrajeron del mundo literario y la recrearon en cuadros y esculturas. Si Gradiva mantiene actualmente un hueco dentro de la Historia del Arte, se debe en gran parte al trabajo de aquellos primeros artistas.

Ahora bien, no pueden caer en el olvido aquellos trabajos que desde entonces (a lo largo de los siglos XX y XXI) han recuperado a esta heroína para hacerla protagonista de sus obras. Durante la investigación del tema se tuvo constancia de que Gradiva no era una figura circunscrita únicamente a la novela original y en absoluto había quedado confinada al campo del psicoanálisis ni del surrealismo; sin embargo, pocos estudios han hecho un análisis más complejo y completo sobre ella. Y en este sentido, son imprescindibles aquellas obras que han utilizado los medios audiovisuales y la tecnología contemporánea para representarla.

1 Acerca de la relación de Freud con la arqueología, véanse Cassirer-Bernfeld, S. (1951). «Freud and Archeology», *American Imago*. Vol. 8, Nº 2, 107-128; Gay, P. (1993). *Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities*. New York: Harry N. Abrams.

2 Publicado en 1907 como primer fascículo de la serie *Schriften zur angewandten Seelenkunde (Escritos sobre psicología aplicada)*. Leipzig und Wien: Hugo Heller.

Para el presente análisis se han seleccionado los resultados obtenidos del estudio de la serie fotoliteraria *Gradiva*, de Victor Burgin (1982). Se ha considerado como uno de los trabajos más interesantes en este ámbito porque la tecnología utilizada no solo es el *instrumento* para llevar a cabo la obra, sino que la obra en sí es una *reflexión continua sobre estos mismos medios*, su técnica y nuestras construcciones mentales acerca de sus aplicaciones y circunscripciones. Se pretende, por tanto, ahondar en diversos aspectos de la configuración del personaje que han sido determinados por la tecnología utilizada en su construcción y también en las consideraciones surgidas a partir de ellos.

2. Desarrollo

Para hacer un estudio exhaustivo de este trabajo no sería suficiente con atender tan solo a sus aspectos formales: el empleo del método iconológico en su análisis ha sido un instrumento esencial para comprenderlo en toda su complejidad, puesto que ha permitido contextualizarlo correctamente en el tiempo, el espacio y la cultura en que fue creado. Una vez logrado el acceso a la obra, se han seguido las pautas del método iconológico, sistematizadas por Erwin Panofsky y en las que proponía tres niveles de significación en la imagen visual (Panofsky, 1992; Castiñeiras, 1997):

1. Nivel preiconográfico: Supone una descripción basada en una interpretación «*natural*» o *primaria* de lo que se observa. El significado en este nivel es fácilmente entendible, se aprehende mediante la identificación de las formas visibles con objetos y acciones conocidos previamente por la experiencia práctica. En este nivel se describen las acciones y los objetos representados por las formas, líneas, colores, masas y volúmenes percibidos.
2. Nivel iconográfico: Aborda el significado *convencional* de la obra y trata de descubrir su contenido temático. Superado el nivel sensible, esta es una fase interpretativa en la que se debe recurrir a la tradición cultural, al dominio de los tipos iconográficos (alegorías, personificaciones, símbolos) y a las fuentes literarias. Se descifran, explican y califican los conceptos, ideas, historias e imágenes codificadas dentro de un contexto cultural. Para ello es necesario comprender lo que los sentidos han captado en el nivel anterior, que a su vez obliga a tener un conocimiento del ámbito cultural en el que la obra ha sido creada. Esta competencia se obtendrá a través de la experiencia práctica que facilita la interiorización de códigos pertenecientes a un tiempo, un lugar y cultura concreta.
3. Nivel iconológico: En este nivel se hace una interpretación del *contenido intrínseco* de la obra. Se busca el significado inconsciente (individual y/o colectivo) que se oculta detrás de la intención de la persona creadora. Supone un acercamiento a las tendencias fundamentales de la mente en dos estados: condicionamientos culturales y psicología personal. Este trabajo probaría que los símbolos culturales son expresados de distinta manera conforme a las diversas condiciones históricas y sociales en las que han sido creados. De ahí que para interpretarlos sea necesario adentrarse y ubicarlos en ese contexto global. Para abordar el nivel iconológico se precisa una amplia investigación de fuentes documentales de diversos ámbitos culturales.

Cabría preguntarse ahora si dicho método, pensado esencialmente para las obras pictóricas (aunque también ha sido utilizado en el análisis de obras arquitectónicas), podría aplicarse a otros medios expresivos como los que interesan también en este trabajo, esto es, los medios audiovisuales, la fotografía y la literatura. Hay que recordar que en los trabajos de Panofsky se observa la tendencia a contemplar el objeto artístico no como un objeto material, sino como soporte de un complejo significado, a menudo regido por una intrincada red de relaciones internas y externas. Tampoco deben olvidarse las aportaciones que desde la semiología se suman al método iconológico: vinculada a la comunicación y significación de diversos elementos, la semiología estudia tanto el lenguaje verbal como el no verbal, lo que la hace asimismo competente para abordar campos de estudio como la tecnología antes mencionada.

2.1. *Gradiva*, de Victor Burgin

Entre 1981 y 1982 Victor Burgin³ crea una serie de siete composiciones de texto y fotografía en blanco y negro titulada *Gradiva*.



Figura 1. Serie *Gradiva* en el Sammlung Museum für Gegenwartskunst. Siegen (Victor Burgin, 1982)

A pesar de la naturaleza inmóvil del soporte, el artista experimenta con el espacio y el tiempo narrativo⁴. "La distinción entre cine y fotografía no es una simple cuestión de grado, sino una oposición radical" (Barthes, 1977, p. 45). En su ensayo *Rhétorique de l'image*, Barthes planteaba que un análisis del cine con una base lingüística no puede ocuparse de la imagen fílmica como tal, sino solo con la combinación de imágenes en las secuencias narrativas. Burgin señala al respecto que, debido en parte a esta supuesta oposición a la que aludía Barthes, la teoría cinematográfica y la teoría fotográfica se desarrollaron por separado. Y que, si bien es cierto que suele asignarse la imagen fija a la teoría

3 Nacido en Sheffield, Inglaterra (1941). Profesor en la Polytechnic of Central London (actualmente, University of Westminster), profesor Emérito en la Universidad de California y profesor en la European Graduate School de Saas-Fee (Suiza).

4 Véanse sus obras como teórico de la imagen: *Thinking Photography* (1982), *Between* (1986), *The end of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (1986), *In/different spaces: place and memory in visual culture* (1986), *Passages* (1991), *Some Cities* (1996), *The Remembered Film* (2006).

fotográfica y la imagen en movimiento a la teoría cinematográfica, equiparar movimiento con cine y quietud con fotografía equivaldría a establecer una dicotomía que llevaría a confundir la representación con su soporte material: una película puede mostrar un objeto inmóvil y una fotografía puede mostrar un objeto en movimiento.

Tengo la sensación de estar trabajando transversalmente en distintas zonas de franjas –por ejemplo, donde el “arte”, la “publicidad”, el “documental” y la “teoría”, etc. se superponen–, pero el hecho mismo de que la producción cultural tenga lugar en esa zona de superposición significa que luego emanan “ondulaciones” de esos puntos (Burgin, 2004, p. 7).

Como destacado intelectual en el ámbito del arte contemporáneo y la reflexión en torno a las construcciones culturales, Burgin se dirige a través de sus obras –verdaderos híbridos de artes plásticas, visuales, audiovisuales y literarias–, a un público observante multidisciplinar, consumidor de publicidad, de documentales, de teatro, de cine, de fotografía.

Una de las aportaciones más destacables que Burgin hace a la construcción de la imagen de *Gradiva* es la introducción explícita de la vivencia por parte de la protagonista, esto es, la voz de la perspectiva femenina. Quien narra la trama en esta serie lo hace refiriéndose a los personajes en tercera persona, contando la experiencia de la mujer y el hombre a partes iguales. No sucedía así en la novela de Jensen, donde el autor transmitía las sensaciones, sentimientos y pensamientos de Norbert, pero no los de Zoë-*Gradiva*. De aquel modo, el público lector conocía, ignoraba o descubría la historia solo desde el punto de vista del protagonista masculino.

2.1.1. Introducción a las composiciones de la serie⁵



Figura 2. Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número **uno** en la organización expositiva. Texto: «She was raised/ by her father,/ a distant man,/ forever lost/ in his work.» («Había sido criada/ por su padre,/ un hombre distante,/ siempre perdido/ en su trabajo.»)

5 Traducciones hechas por la Dr. Ana Panero Gómez, autora del presente artículo.

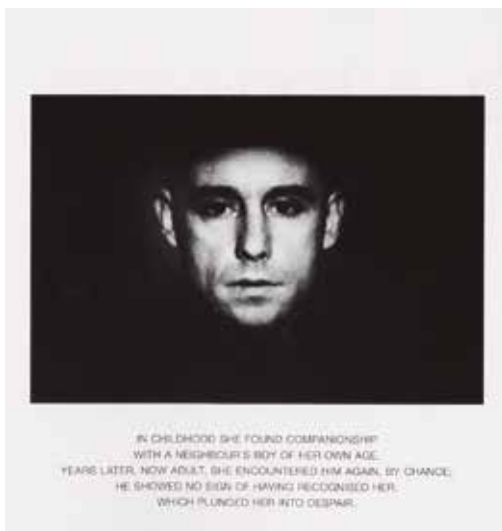


Figura 3. Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número dos en la organización expositiva. Texto: «In childhood she found companionship/ with a neighbour's boy of her own age. / Years later, now adult, she encountered him again, by chance;/ he showed no sign of having recognised her ,/ which plunged her into despair.» («En su infancia (ella) halló compañía/ en un vecino de su misma edad. / Años después, siendo ahora adultos, (ella) le encontró de nuevo, por casualidad; / él no mostró signo alguno de haberla reconocido,/ algo que la sumió en la desesperación.»)



Figura 4. Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número tres en la organización expositiva. Texto: «She could take no interest in any suitor. / She resigned herself/ to the companionship of her father, / accompanying him/ on his trips abroad.» («(Ella) no tenía interés en ningún pretendiente. / Se resignaba/ con la compañía de su padre,/ acompañándole/ en sus viajes al extranjero.»)



Figura 5. Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número cuatro en la organización expositiva. Texto: «It was while she was visiting/ the ruins of Pompeii/ that she became aware of/ the figure of a man/ watching her.» («Fue mientras (ella) visitaba/ las ruinas de Pompeya/ cuando se percató de/ la figura de un hombre/ que la observaba.»)



Figura 6. Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número cinco en la organización expositiva. Texto: «Alone/ in the ruined streets/ he was startled by the sudden appearance of/ the figure of a woman/ moving with Gradiva's unmistakable gait.» («Estando solo/ en las calles en ruinas/ se vio sorprendido por la repentina aparición de/ la figura de una mujer/ moviéndose con el inconfundible paso de Gradiva.»)



Figura 7. Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número seis en la organización expositiva. Texto: «In the dream of the destruction of Pompeii/ he believed he saw Gradiva, as if turning to marble./ He resolved to travel to Pompeii/ in the hope of finding some trace of/ the long - buried girl.» («En un sueño sobre la destrucción de Pompeya/ creyó ver a Gradiva, como si se convirtiera en mármol./ Decidió viajar a Pompeya/ con la esperanza de encontrar algún rastro de/ la chica que llevaba tiempo enterrada.»)



Figura 8. Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número siete en la organización expositiva. Texto: «The relief represented a young woman, stepping forward./ One foot rested squarely on the ground./ The other touched the ground only with the tips of the toes./ This posture came to haunt his thoughts./ he gave the girl the name "Gradiva" - "She who steps along".» («El relieve representaba a una mujer joven caminando hacia delante./ Uno de sus pies apoyado totalmente en el suelo./ El otro tocaba el suelo solo con la punta de los dedos./ Esta postura llegó a obsesionar sus pensamientos:/ le dio el nombre de "Gradiva" - "La que avanza".»)

Reproducción del texto fotografiado (Figura 8): «My gaze slid by chance towards the massive mirror/ hanging in front of us and I uttered a cry: in/ this golden frame our image appeared like a/ painting, and this painting was marvellously/ beautiful. It was so strange and so fantastic/ that a deep shiver seized me at the thought/ that its lines and its colours would soon/ dissolve like a cloud» («Mi mirada se deslizó por casualidad hacia el gran espejo/ colgado frente a nosotros y lancé un grito: en/ ese marco dorado nuestra imagen aparecía como una/ pintura, una pintura maravillosamente/ bella. Era tan extraña y tan fantástica/ que un profundo escalofrío se apoderó de mi al pensar/ que sus líneas y sus colores pronto/ se disolverían como una nube»).

Gracias a su peculiar construcción, la serie *Gradiva* se presta a múltiples lecturas, atendiendo a diversos niveles de significación:

- Según sus características formales y los elementos conformantes de cada pieza de la serie (texto e imagen).
- Según el orden expositivo de cada pieza.
- Según la conjunción imagen-texto-tiempo.

2.1.2. Correspondencias y paralelismos textuales

De acuerdo con diversas fuentes documentales⁶, y con la imagen tomada en la muestra que tuvo lugar en 1985 en el museo Renaissance Society at the University of Chicago, así como en el Sammlung Museum für Gegenwartskunst, Siegen (Figura 1), las piezas de la serie siguen el orden expositivo en que se han presentado en páginas anteriores. Atendiendo a esta disposición, puede concluirse que los textos de las composiciones uno, dos, tres y cuatro narran la historia de Gradiva desde el punto de vista de Zoë, la protagonista femenina. En principio, también puede establecerse que la cronología de estos cuatro textos corresponde a una lectura realizada de izquierda a derecha, de modo que el texto de la composición número uno narra los hechos más antiguos y el de la cuatro los más recientes. Simétricamente, los textos de las piezas cinco, seis y siete relatan el argumento desde la perspectiva de Norbert Hanold⁷.

Sin embargo, el orden de lectura es inverso al caso anterior, es decir, de derecha a izquierda (el texto de la composición número siete narra los hechos más antiguos, la cinco, los más recientes).

6 Véanse Streitberger, A. (2008). The Ambiguous Multiple-Multimedia Art as Rebus, en Hilde Van Gelder et al. (Ed.). *Photography Between Poetry and Politics: The Critical Position of The Photographic Medium in Contemporary Art*. New York: Cornell University Press, 35-53; Owens, C. (1994). *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press, Scott Stewart Bryson.

7 El único nombre propio que aparece en los textos de las composiciones es el de Gradiva. Norbert Hanold y Zoë Bertgang son sustituidos por pronombres personales «he / she» («él / ella»). Esto facilita que el sentido último de la narración sea extensible a otros sujetos masculinos y femeninos.

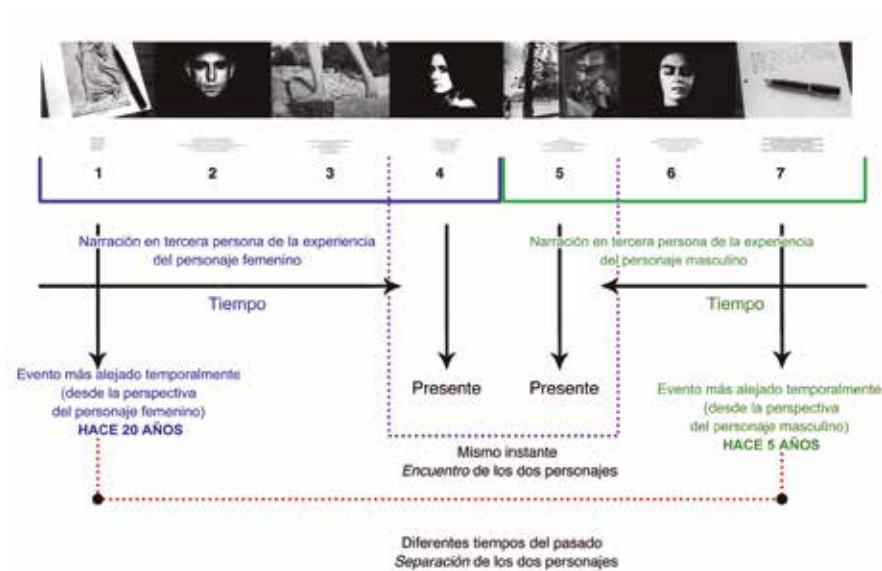


Figura 9. Cuadro explicativo de las narraciones y los tiempos atendiendo a los textos de las composiciones de la serie *Gradiva* de Victor Burgin, 1982. Realizado por la autora.

Aunque las dos narraciones (desde la perspectiva femenina y desde la masculina) están integradas y son explicadas desde el relato de Jensen, no cuentan los mismos momentos de la historia; no hay una correspondencia cronológica exacta entre ellos, excepto en el caso de las composiciones cuatro y cinco, que se refieren a un mismo instante desde dos puntos de vista diferentes: sujeto observado (mujer) y sujeto observante (hombre).

En el *encuentro* de un observador y el descubrimiento de ser observado, actúa primero el sujeto observante; puede tratarse de un solo instante: se establece primero la mirada por parte de uno y después (si es que ocurre) la percepción de ser contemplado por parte del otro.

Sin embargo, Burgin reduce al máximo ese instante a través de una cuidada construcción de los textos. Existe un paralelismo constante tanto en las estructuras como en las palabras de ambas descripciones, reforzado con la repetición de algunos términos:

Texto composición 4	Texto composición 5
<p>«Fue mientras ella visitaba las ruinas de Pompeya cuando se percató de la figura de un hombre que la observaba.»</p>	<p>«Estando solo en las calles en ruinas se vio sorprendido por la repentina / aparición de la figura de una mujer moviéndose con el inconfundible / paso de Gradiva.»</p>

Convergen aquí dos viajes cuyas narraciones confluirían en la composición central, la número cuatro. Y en ella se produce de hecho este encuentro: el *texto* hace referencia a la experiencia de Zoë, mientras que la *imagen* refleja la visión que tendría Norbert (el rostro de Zoë).

Sin embargo, incluso en esta cercanía espacial y conceptual, no se produce una verdadera fusión de las experiencias de ambos protagonistas, sigue habiendo un vacío entre ellos. La interpretación de Freud sobre *Gradiva* sugería la posibilidad de librarse de la neurosis a través de la cura psicoanalítica, que implicaba a su vez un «viaje» cuyo fin coincidía con el descubrimiento de lo reprimido, en este caso, el sujeto deseado. Los personajes de Burgin, en cambio, se quedan suspendidos en la ausencia, en el deseo frustrado al encontrar algo diferente a sus propias representaciones. Si bien en la novela original de Jensen Zoë y Norbert acaban reconociéndose y entregándose al amor mutuo, no ocurre así en la versión de Burgin: sus protagonistas no llegan a unirse, los dos viajes no llegan a terminar. En su reflexión sobre este trabajo, Burgin citaba a Lacan: "Il n'ya pas de rapport sexuelle", "No hay relación sexual" (Osborne, 2000, p. 189).

2.1.3. Correspondencias y paralelismos visuales

Imágenes de las composiciones primera y séptima:

Pueden establecerse vínculos iconográficos entre ellas a través de la repetición de objetos: una pluma estilográfica, un documento en papel, un fondo (presumiblemente el tablero de una mesa) de madera. Repetición también en las texturas (madera y papel) e inclinación del papel. Por su parte, las dos principales diferencias residen en los objetos fotografiados (una imagen del relieve en un caso y un texto escrito en otro) y en la inclinación de la pluma.

Estas correspondencias y paralelismos visuales entre la primera y la última pieza de la serie proporcionan otra posible organización de lectura, esta vez con una estructura circular⁸: la secuencia de imágenes comenzaría con la representación del relieve de Aglauro-Gradiva. Esta escultura fue la que

⁸ Las estructuras circulares remiten a la forma y concepto de un uróboros, una imagen que expresa, entre otras nociones, el movimiento cíclico de destrucción y creación y el de la unión de lo consciente y lo inconsciente (Chevalier & Gheerbrant, 2007, pp. 791-792).

inspiró a Jensen en la creación del personaje de Gradiva. Se trata de un relieve neoático del siglo V AEC que representaba a Aglauro en un grupo escultórico en el que se plasmaba el nacimiento de Erictonio y que se encontraba en el interior del templo de Hefestión, en Atenas. En el Museo Chiaramonti del Vaticano se conserva actualmente una copia romana del siglo II DEC.

La pluma estilográfica que se posa sobre la reproducción de la escultura aparece de nuevo en la última fotografía, situada junto a un fragmento de la novela *La Venus de las pieles*, de Sacher-Masoch. Más adelante se retomará el estudio de esta última imagen que es clave para la interpretación final de la obra.

Imágenes de las composiciones tercera y quinta:

Las similitudes formales son menores que en el caso anterior. Los paralelismos se establecen en este caso a través del paso femenino, los espacios abiertos y las sombras proyectadas al andar. Podría existir una conexión ulterior con la imagen de la primera composición; la diferencia fundamental en este caso estriba en que se trata del retrato de una escultura, la representación de una mujer caminante. Las imágenes tres y cinco, en cambio, representan a mujeres vivas.

El resto de las conexiones entre estas dos últimas fotografías aparecen por la oposición formal: monumentalidad y centralidad del paso retratado (imagen tres) frente al paso que aparece en la lejanía, en un lugar secundario (imagen cinco), en la que el protagonismo se lo lleva la *fotografía* de una pareja. El paisaje en ruinas como espacio desordenado y arqueológico (imagen tres) contrasta con el espacio moderno y ortogonal (imagen cinco).

La mujer retratada en la tercera imagen está descalza y su representación se centra en la parte inferior de sus piernas, mientras que la mujer de la quinta fotografía está calzada y se retrata todo su cuerpo caminando.

Imágenes de las composiciones segunda, cuarta y sexta:

Las semejanzas compositivas entre estas tres imágenes sobresalen del resto de las fotografías: tres primeros planos de rostros que destacan sobre un fondo negro. Los tres se hallan conectados entre sí y cada uno tiene una característica diferenciadora en relación con los otros dos. El primer retrato (imagen segunda) es el de un individuo despierto, mirando frontal y directamente al público espectador. Su característica distintiva es que se trata de un hombre. El segundo (imagen cuarta) presenta a una mujer despierta, contemplando a quien observa. Se distingue de los otros dos retratos porque, aunque mira directamente, lo hace de perfil, no de frente. El tercer retrato (imagen sexta) muestra frontalmente a una mujer. Su peculiaridad es que mantiene los ojos cerrados, sin devolver la mirada a quien la observa.

En su análisis de la obra *La Jetée*, Burgin describe una estampa muy similar al retrato central, la mujer que responde con una mirada intensa a quien la observa:

Una figura brillante sobre el fondo ensombrecido de otros recuerdos, esta imagen posee todos los atributos de un recuerdo pantalla⁹. En la interpretación de Freud, el recuerdo pantalla, brillante y enigmático, encubre otro recuerdo, pensamiento, fantasía... que ha sido reprimido [...]. La mujer de la imagen, la mujer que el hombre encuentra posteriormente, es de hecho una “mujer como imagen” [...] Sin demandar nada, como un significante complaciente del deseo del hombre, ella es pura función y opera como causa que precipita la narración (Burgin, 2006, p. 99).

De acuerdo con Craig Owens (Owens, 1994, p. 208), los tres retratos de la serie son fotografías de imágenes fílmicas hechas durante la proyección de una película. Este hecho¹⁰ conlleva otra lectura, la de la oscuridad de la sala de cine, de la que Barthes afirmaba:

La oscuridad de una sala de cine es prefigurada por el “ensueño en la penumbra” (preliminar a la hipnosis, según Breuer-Freud)¹¹ que precede a esa oscuridad y conduce al sujeto, de calle en calle, de cartel en cartel, para finalmente sumirlo en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, donde ha de producirse este festival de afectos que denominamos película¹² (Barthes, 1975, p. 104).

Entre las correspondencias visuales, pueden distinguirse tres niveles de reconocimiento en función del grado de observación activa por parte del público espectador:

- Reconocimiento instantáneo de la correspondencia entre las imágenes dos, cuatro y seis. Similitudes sobresalientes por el intenso fondo negro y los primeros planos de rostros.
- Reconocimiento secundario de la correspondencia entre las imágenes uno y siete. Similitudes destacadas por la repetición y colocación de los objetos.
- Último reconocimiento de la correspondencia entre las imágenes tres y cinco. Mayor dificultad para establecer el paralelismo formal y reconocer el gesto caminante compartido. Necesidad de observación atenta por parte de quien observa.

Existe otra posibilidad de agrupación entre estas correspondencias: al intercambiar los textos y las imágenes entre ellas se observa que mantienen las coherencias significativas y se añade una nueva lectura a cada fotografía y a cada escrito. El hecho de que todos los textos compartan una misma estructura (organizados en cinco líneas cada uno) facilita la potencial presencia de esta permutación.

9 En psicoanálisis, el «recuerdo pantalla» se refiere al «recuerdo de una experiencia inaceptable pero llevadera. De forma inconsciente, encubre el recuerdo de una experiencia asociada que es más significativa, pero emocionalmente más difícil de recordar» (*The American Heritage® Stedman's Medical Dictionary*, 2002).

10 A pesar del rastreo documental llevado a cabo, esta información no ha podido ser confirmada ni rectificada. Owens tampoco aporta más datos acerca de a qué película pertenecen o dónde fueron tomadas las instantáneas.

11 Breuer y Freud aluden a este «estado crepuscular semihipnótico del soñar despierto, la autohipnosis» (Freud, 1955-1974, p. 11).

12 Burgin hace referencia a esta cita en su ensayo «La discreción de Barthes» (Burgin, 2004, p. 178).

Imagen de la composición 1, texto de la composición 7:

«El relieve representaba a una mujer joven caminando hacia delante.
Uno de sus pies apoyado totalmente en el suelo.
El otro tocaba el suelo solo con la punta de los dedos.
Esta postura llegó a obsesionar sus pensamientos:
le dio el nombre de “Gradiva” – “La que avanza”»

El texto de la composición 7 describe, por un lado, el relieve que queda representado en la imagen de la composición 1 y, por otro, la obsesión por esta misma figura y su estudio pormenorizado.

Imagen de la composición 7, texto de la composición 1:

«Ella había sido criada
por su padre,
un hombre distante,
siempre perdido
en su trabajo».

Por su parte, el texto de la composición 1 describe el carácter de un padre centrado en sus estudios. Como sucedía en el caso anterior, la estilográfica remite a un trabajo intelectual asociado tradicionalmente al género masculino y al distanciamiento social.

Imagen de la composición 3, texto de la composición 5:

«Estando solo
en las calles en ruinas
se vio sorprendido por la repentina aparición de
la figura de una mujer
moviéndose con el inconfundible paso de Gradiva».

Tal y como se refleja en el texto de la composición 5, en esta imagen aparece retratada la parte inferior de unas piernas femeninas en el instante en que adoptan la postura andante de Gradiva. El escenario está efectivamente en ruinas, dominado por la piedra y un paisaje natural.

- Imagen de la composición 5, texto de la composición 3:

«Ella no tenía interés en ningún pretendiente.
Se resignaba
con la compañía de su padre,
acompañándole
en sus viajes al extranjero».

En este caso, la asociación entre el texto de la composición 3 y la imagen de la composición 5

necesita una interpretación algo más compleja: en efecto, la mujer andante de la parte inferior izquierda se encuentra caminando sola, sin pretendientes; frente a ella, la simbolización del amor sentimental, el amor romántico plasmado en la fotografía de una pareja. Pero es una pareja formada por desconocidos, lejana, ajena, igual que el amor que juntos simbolizan.

Imagen de la composición 2, texto de la composición 6:

«En un sueño sobre la destrucción de Pompeya
creyó ver a Gradiva, como si se convirtiera en mármol.
Decidió viajar a Pompeya
con la esperanza de encontrar algún rastro de
la chica que llevaba tiempo enterrada».

El texto de la sexta composición describe dos hechos: un sueño y la decisión motivada por él. Efectivamente, la imagen de la composición 2 retrata a un hombre que podría ser el mismo sujeto que vive las circunstancias narradas en el texto. Además, la decisión de hacer el viaje la toma después de haber soñado con Pompeya, es decir, cuando ya se encuentra en estado de vigilia, como en la imagen.

-Imagen de la composición 6, texto de la composición 2:

«En su infancia ella encontró compañía
en un vecino de su misma edad.
Años después, siendo ahora adultos, ella le encontró de nuevo,
por casualidad;
él no mostró signo alguno de haberla reconocido,
algo que la sumió en la desesperación».

La correspondencia entre la imagen de la composición 6 y el texto de la composición 2 se muestra menos clara. Si bien es cierto que la protagonista de la narración coincide esta vez con la de la imagen (algo que no sucedía en las respectivas composiciones originales), el hecho de que aparezca con los ojos cerrados la aleja del hecho relatado del reconocimiento visual. Podría referirse, no obstante, a la situación de angustia manifiesta.

Imagen de la composición 2, texto de la composición 4:

«Fue mientras ella visitaba
las ruinas de Pompeya
cuando se percató de
la figura de un hombre
que la observaba».

A través de esta nueva asociación de imagen y texto, se produce una alteración en el papel del espectador: en la composición original, había una identificación entre el público y el personaje

masculino observante que describe el texto; ahora el espectador se convierte en el personaje femenino observado por el rostro de la fotografía.

Imagen de la composición 4, texto de la composición 2:

«En su infancia ella encontró compañía
en un vecino de su misma edad.
Años después, siendo ahora adultos, ella le encontró de nuevo,
por casualidad;
él no mostró signo alguno de haberla reconocido,
algo que la sumió en la desesperación».

Algo similar ocurre al asociar la imagen de la composición 4 con el texto de la composición 2: coinciden en una misma persona la protagonista del retrato y de la narración; de este modo, el público se siente observado por la imagen, pero al igual que el Norbert descrito en el texto, no reconoce a quien le mira.

Las dos combinaciones restantes (fotocomposiciones 4 y 6) podrían ser consideradas como las únicas lecturas difícilmente intercambiables. A pesar de las obvias similitudes formales de ambas imágenes, no pueden hallarse aquí las analogías y equivalencias significativas que sí tenían lugar en las anteriores asociaciones de textos e imágenes pertenecientes originalmente a composiciones diferentes.

2.1.4. Concepciones subyacentes en la creación de la serie *Gradiva*

La clave de esta potencialidad de lecturas se encuentra en los elementos compositivos que utiliza (texto e imagen), así como en las influencias y teorías sobre las que Burgin desarrolla su obra. En uno de sus escritos, el autor hace hincapié en la concepción del *texto* según Barthes. El texto no sería considerado como un «objeto», sino como un «espacio» entre el objeto y el público lector / espectador, un espacio compuesto por significados en interminable proliferación que no tienen un punto estable de origen ni de cierre. El texto se abre entonces y continuamente a otros textos en la *intertextualidad*.

Por otro lado, Burgin no deja lugar a dudas en cuanto al carácter *rebus* de la secuencia de *Gradiva* cuando afirma: "Esta forma de arte visual es, en cierta medida, análoga a los pictogramas, a los jeroglíficos, a la escritura" (Burgin, 1986, p. 124). En la utilización del *rebus* reside la posibilidad de investigar obras audiovisuales y fotográficas superando la dicotomía que preocupaba a Burgin.

La introducción del *rebus* como modelo teórico nos muestra un procedimiento para analizar los trabajos multimedia más allá de las dicotomías "fotografía - película cinematográfica", de las imágenes fijas y en movimiento (Streitberger, 2008, p. 50).

El propio Burgin afirma que muchas obras multimedia deben ser estudiadas a la luz del *rebus*. De hecho, alude directamente a conceptos psicoanalíticos para explicar su planteamiento, lo que reafirmaría su uso en la representación de una historia como la de *Gradiva*:

Las imágenes secuenciales [...] pueden estar definidas por la forma azarosa en que diversos elementos se yuxtaponen a través de espacios y lugares inconexos [...]. Nos desviamos así de las progresiones causales – lineales propias del proceso secundario del pensamiento para dirigirnos hacia las formas propias del sueño, tal como lo entiende Freud, es decir, no como una narración unitaria, sino como un *rebus* fragmentario (Burgin, 2006, p. 14).

Así pues, Burgin aplica la idea de *rebus* a las «secuencia – imagen» que poseen naturaleza fragmentaria, no lineal:

Los elementos que constituyen la secuencia – imagen, principalmente en los casos de percepciones y recuerdos, emergen de una forma sucesiva, mas no teleológica. Como en un *rebus*, el orden en que aparecen es intrascendente (Burgin, 2006, p. 21).

A pesar de esta última afirmación, el orden expositivo en que se ha mostrado la serie *Gradiva* sí es relevante en el momento en que aporta un significado y permite una lectura concreta, tal y como se ha venido comprobando. Ahora bien, también deja al espectador un margen de construcción de relaciones secundarias y de asunción en los intercambios de imágenes y textos.

En este sentido, su acercamiento y estudio de las teorías psicoanalíticas¹³ le proporcionan diversas herramientas creativas: desde los conceptos de «lo soñado» o «lo inconsciente», Burgin articula y explora en sus trabajos las difíciles nociones de tiempo y espacio. De este modo, establece paralelismos explícitos (formales y argumentales) entre su obra *Gradiva*, *La Jeteé* (Chris Marker, 1962) y *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) (Burgin, 2006, pp. 92 – 106).

Al igual que la novela de Jensen, *La Jeteé* relata la historia de un hombre marcado por una imagen de la infancia, una imagen despojada de la acción, como un fotograma –al estilo de los tres retratos de la serie de Burgin– extraído de una película. "Ésta es la historia de un hombre marcado por una imagen de la infancia", comienza diciendo la voz en off que abre la película. De hecho, *La Jeteé* (denominada como «fotonovela» en los créditos introductorios) se realizó filmando una serie de fotografías que dan contexto a la narración que las acompaña y apenas cuenta con una breve secuencia de imágenes en movimiento: aunque tanto la serie *Gradiva* de Burgin como *La Jeteé* de Marker están realizadas a partir de imágenes fijas, ambas obras consiguen introducir movimiento, tiempo y nuevos espacios referenciados.

Burgin conjuga aquí (como ya lo había hecho Jensen) imágenes de la realidad, del sueño, del

13 Véase la influencia de los trabajos de Freud en la obra de Burgin en las series *Tales from Freud*, entre las que se incluyen *In Lyon* (1980), *In Grenoble* (1981), *Gradiva* (1982), *Olympia* (1982) y *Portia* (1982).

recuerdo y del presente. Habría que recordar la indicación que hace el artista cuando señala que el ser humano puede verse envuelto en un sueño aun estando despierto, cuando los recuerdos de encuentros recientes «se mezclan con las imágenes» (Burgin, 2004, p. 220). Según Donald Winnicott, el lugar de estas creaciones, que es "el lugar de la experiencia cultural", se encuentra "en la zona entre la realidad externa o compartida y el verdadero sueño" (Winnicott, 1982, p. 112 y p. 30. Énfasis en original).

Los fragmentos (de la narración) van a la deriva y establecen nuevas combinaciones, más o menos transitorias, en los remolinos de la memoria: recuerdos de otras películas y recuerdos de acontecimientos reales [...] En 1977, sociólogos de la Universidad de Provenza iniciaron un proyecto de diez años de investigación de historia oral [...]. Pidieron a cada entrevistado que describiera sus recuerdos personales de los años 1930 - 1945. Se encontraron con una tendencia casi universal a mezclar la historia personal con evocaciones de escenas de películas y otras producciones mediáticas (Burgin, 2004, pp. 230-231).

Igualmente, aparece este concepto en la narración de *La Jetée*:

El chico cuya historia estamos contando estaba intentando recordar el sol helado, el escenario final del embarcadero, y la cara de una mujer. Nada diferencia los recuerdos de los momentos habituales. Solo más tarde se dan a conocer cuando muestran sus cicatrices (*La Jetée*, Chris Marker, 1962. 02' 05''- 02' 24'').

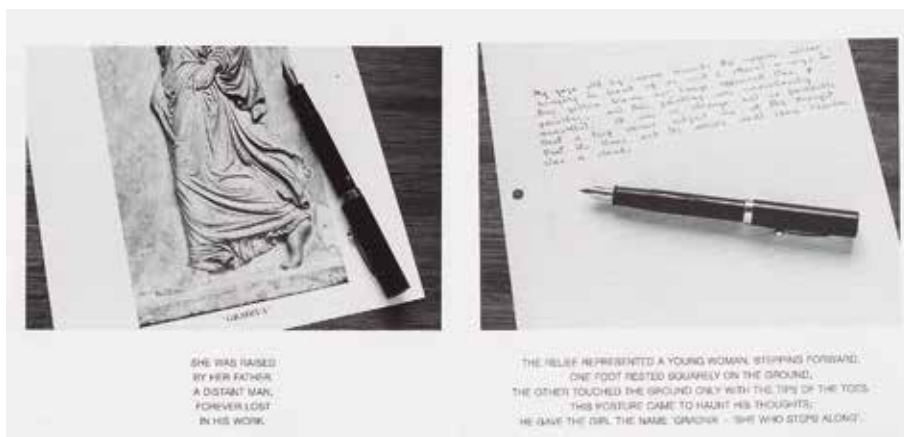


Figura 10. Composiciones uno y siete respectivamente de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982).

Una muy interesante lectura final surge precisamente de la conjunción de paralelismos visuales, transversalidad de medios y una perspectiva y reflexión psicoanalíticas. En la última fotografía de la serie *Gradiva*, aparece la imagen de una pluma estilográfica que no está cerrada por su capuchón; se sitúa sobre un papel, al pie de un texto que ha sido copiado a mano y después fotografiado. Es la única imagen de la obra en la que no aparece una representación visual de la figura humana. Sigue compartiendo, no obstante, otra similitud esencial con la imagen de la primera composición, una

similitud que puede añadirse a los diversos paralelismos que se habían apuntado en páginas anteriores. En ambas fotografías hay una conjunción primordial entre *imagen* y *texto*, *lo plástico* y *lo literario*. En las dos escenas, una pluma aparece reposando sobre algo: en la última composición, la pluma está apoyada sobre un papel *escrito*, unas líneas que a su vez describen una *imagen* que aparece en un espejo, un *reflejo* que además parece una *pintura*.

Análogamente, en la primera fotografía la pluma se apoyaba sobre una *imagen* que estaba cubriendo, como portada, a un *texto* (el ensayo de Freud sobre *Gradiva*) que estudiaba otro *texto* (la novela de Jensen) que a su vez hablaba sobre una *imagen* (el relieve de *Gradiva*) que había sido inspirada por una *escultura* real (la imagen de Aglauro).

Si los tres primeros planos de los rostros (imágenes de las composiciones dos, cuatro y seis) comparten obvias similitudes *formales* que los diferencian del resto de las fotografías (el contraste del fondo negro y profundo con el único elemento retratado, las blancas caras humanas), las imágenes restantes (de las composiciones uno, tres, cinco y siete) participan de un mismo argumento textual, pues narran cronológicamente los contactos y la relación que mantiene Norbert Hanold con Zoë-*Gradiva*. Es decir: conocimiento del relieve a través de sus estudios (imagen uno), descubrimiento de la mujer real en las ruinas de Pompeya (imagen tres), y encuentro amoroso (imagen cinco). En esta fotografía, *Gradiva*, la mujer pasante, queda en un segundo plano, se aleja, mientras que la pareja (Norbert y Zoë) permanecen ya unidos.

Hasta aquí la historia relatada por Jensen. Pero, ¿qué ocurre con la séptima y última imagen de Burgin? Las líneas que aparecen escritas en la imagen no son creadas por el autor; son una copia, la transcripción manuscrita de un fragmento de la novela de Sacher-Masoch *Venus im Pelz* (*La Venus de las pieles*, 1870). Este relato contiene elementos comunes con la novela de *Gradiva*: la mezcla de sueño y realidad, el hombre fascinado, inspirado y enamorado de una imagen femenina (también de un cuadro, *La Venus del espejo*, de Tiziano), y la materialización de una mujer que hace realidad sus sueños y que había pasado desapercibida a pesar de haber estado durante mucho tiempo al lado del protagonista. Como nota curiosa, recuérdese que existe, además, una conexión ulterior establecida a partir de obras audiovisuales del siglo XX: entre otras adaptaciones al cine, *La Venus de las pieles* fue llevada a la gran pantalla en la película de Massimo Dallamano, *Venere in pelliccia* (o *Le malizie di Venere*) en 1970. Laura Antonelli fue la actriz protagonista de este film. Precisamente un año antes, Antonelli había encarnado a la heroína de Jensen en la película de Giorgio Albertazzi titulada *Gradiva* (1969).



Figura 11. *La Venus del espejo* (Tiziano Vecellio, ca. 1555).

*La Venus de las pieles*¹⁴ cuenta la historia de Severin von Kusiemski y su relación con Wanda von Dunajew, a la que extorsiona para conseguir que le trate como su esclavo. De esta novela surge, de hecho, el término «masoquista», aludiendo al apellido de su autor, Sacher-Masoch. Sin embargo, la cita que Burgin selecciona para incluir en su obra no recoge ningún rasgo que lleve a pensar en esta relación de desigualdad y dominación, sino que podría pasar por ser el fragmento de una historia romántica cualquiera:

Mi mirada se deslizó por casualidad hacia el gran espejo colgado frente a nosotros y lancé un grito: en ese marco dorado nuestra imagen aparecía como una pintura, una pintura maravillosamente bella. Era tan extraña y tan fantástica que un profundo escalofrío se apoderó de mí al pensar que sus líneas y sus colores pronto se disolverían como una nube (Sacher-Masoch, 1963, p. 73).

En realidad, la imagen que el protagonista ve en el espejo es la de una mujer utilizándolo a modo de taburete y jugando con un látigo. Perder esa relación masoquista que tanto placer le causa es el gran miedo de Severin.

En el último párrafo del análisis que Freud hace de la *Gravida* de Jensen se lee:

14 Parveen Adams también menciona el caso de esta novela en su reflexión sobre lo inmóvil y el fetiche: la protagonista de *La Venus de las pieles* representa, como Zoé, el papel de estatua petrificada, de una fotografía o de una pintura para «capturar el gesto y el momento del suspense» (Adams, 1989, p. 252. Traducción propia).

El deseo de ser capturado por la amada, de plegarse a ella, tal como se lo puede construir tras la situación de la caza de lagartijas, posee en verdad un carácter pasivo, masoquista. Al día siguiente, el soñante golpea a su amada, como bajo el imperio de la corriente erótica contrapuesta. Pero debemos detenernos aquí, pues de lo contrario acaso olvidáramos realmente que Hanold y Gradiva no son más que criaturas de un autor (Freud, 1992a, p. 77).

Por tanto, en su última composición de la serie Burgin recoge la reflexión que hace el psicoanalista también en sus líneas finales, una interpretación que ha pasado desapercibida en la gran mayoría de las obras y estudios dedicados a la historia de Norbert y Gradiva; del mismo modo, para aquel público que no reconozca la cita de Sacher-Masoch en la obra de Burgin, la serie podría ser entendida como un relato romántico, y la interpretación final del artista (como la de Freud) pasaría inadvertida.

Si en la primera aproximación analítica con la que se abordaba la serie se observaba que las historias relatadas desde la perspectiva femenina y masculina parecían confluir en un tiempo concreto (el momento de la observación mutua), ahora puede plantearse que la intención final del artista apuntaba en otra dirección. En palabras del autor, lo que pretendía era

parodiar la típica escena de las películas y las series de televisión en las que los amantes corren el uno hacia el otro desde ambos lados de la pantalla. [...] Quería representar una situación en la que los amantes corrieran el uno hacia el otro y no llegaran a encontrarse, como dos trenes que transitan en vías diferentes, hacia destinos individuales (Burgin, 1986, p. 122).

Burgin se acerca así a una suerte de peripetia, entendida ésta como la *περιπέτεια* clásica, la «peripeteia» literaria, el cambio repentino de la trama debido a un imprevisto. De hecho, Streitberger se refiere a la *Gradiva* de Burgin como "the displaced peripetia", "la peripetia desplazada" (Streitberger, 2008, p. 42).

3. Conclusiones

A la vista de la mayoría de los estudios dedicados a ella publicados hasta el momento, podría pensarse que la figura de Gradiva apenas se limitaba a las interpretaciones que se habían hecho desde el psicoanálisis y el movimiento surrealista. Lejos de ser así, esta investigación ha podido demostrar parte de su riqueza iconológica, en este caso, a través del análisis de la serie fotoliteraria que Victor Burgin dedicó al personaje.

El estudio de esta obra ha permitido descubrir la experimentación que hace el artista con el tiempo y el espacio narrativo, así como el significado último de su interpretación personal de la Gradiva de Jensen y Freud. Burgin fracciona y trabaja sobre la dicotomía asumida en torno al cine y a la fotografía, que en ocasiones ha llevado a identificar erróneamente la representación con su soporte material. Aunque la serie está realizada a partir de imágenes fijas, Burgin consigue introducir movimiento, tiempo y nuevos espacios referenciados, ayudado en parte por la unión de imágenes y textos que permiten y potencian múltiples lecturas por parte de un público espectador y activo.

Asimismo, el carácter *rebus* que impregna la serie (y que multiplica su secuencialidad) permite explorar y aunar la *mirada* y el *análisis* de las obras audiovisuales y fotográficas superando los límites asumidos entre ellas.

Sucede que Gradiva se ha conformado como una figura tan variada en su simbología, tan abierta a diferentes interpretaciones, que casi llega a crearse un nuevo personaje en cada una de las obras dedicadas a ella. Este hecho puede deberse a que a partir del Surrealismo no fue concebida con la asiduidad suficiente para establecer un arquetipo «fijo», constante, invariable, inalterable (o casi). Puede decirse que cada una de las versiones que se han hecho de ella responden a las necesidades expresivas de cada artista, que la recrea desde una perspectiva muy personal: en el caso de Victor Burgin, encontraba en la novela de Jensen y en el análisis de Freud un motivo idóneo para plasmar sus reflexiones acerca del tiempo y el espacio, así como las adscripciones entre conceptos del ámbito de la retórica y del psicoanálisis.

Si bien ha de admitirse que cualquier artista dedicará su obra a aquellos conceptos, ideas o personajes que puedan inspirarle personalmente y conecten de algún modo con sus propias vivencias, es cierto que esta circunstancia resulta especialmente llamativa y pronunciada en el caso de Gradiva.

Referencias bibliográficas:

- Adams, P. (1989). Of Female Bondage. En Teresa Brennan (Ed.). *Between Feminism and Psychoanalysis* (pp. 247-265). London: Routledge.
- Artaud, A. (1982). *El cine*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (1975). En sortant du cinema. *Communications*, Paris, 23, 104-107.
- Barthes, R. (1977). Rhétorique de l'image. En *Image-Music-Text* (pp. 32-51). New York: Hill & Wang.
- Burgin, V. (1986). *Between*. New York: Basil Blackwell.
- Burgin, V. (2004). *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burgin, V. (2006). *The Remembered Film*. London: Reaktion Books.
- Butor, M. (1980). *Les mots dans la peinture*. Geneva: Skira.
- Castiñeiras González, M. (1997). *Introducción al método iconográfico*. Santiago: Tórculo Edicions.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Freud, S. (1955-1974). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 2. London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1992). *Obras completas. El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras (1906-1908)*. Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Haskell, F. (1994). *La historia y sus imágenes*. Madrid: Alianza.
- Holly, M. (1987). *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Jensen, W. (1903). *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*. Dresden und Leipzig: Reißner.
- Jensen, W. (1977). Gradiva. Una fantasía pompeyana. En Freud, S. *El delirio y los sueños en «Gradiva», de W. Jensen (con el texto del relato de Wilhelm Jensen)* (pp. 39-182). Barcelona: Grijalbo.
- Osborne, P. (2000). *Travelling light: photography, travel and visual cultura*. Manchester: Manchester University Press.
- Owens, C. (1994). *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press, Scott Stewart Bryson.
- Panero Gómez, A. (2012). La Gradiva daliniana. *Arte y ciudad. Revista de investigación*, 1, 169-193.
- Panero Gómez, A. (2013). *Análisis iconológico de la figura de Gradiva. Construcciones del personaje en la cultura plástica y audiovisual contemporánea*. Tesis Doctoral bajo la dirección de Pilar Aumente Rivas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información.
- Panofsky, E. (1930). *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Studien der Bibliothek Warburg, XVIII. Leipzig-Berlin.
- Panofsky, E. (1992). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Sacher-Masoch, L. V. (1963). *La Venus de las pieles*. México: Bertelmann.
- Streitberger, A. (2008). The ambiguous multiple-entendre (Baldessari) – Multimedia art as Rebus. En Hilde Van Gelder et al. (Eds.). *Photography Between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art* (pp. 35-53). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- The American Heritage® Stedman's Medical Dictionary* (2002). Boston: Houghton Mifflin Company.
- Vernant, J. P. (1982). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo XXI.
- Winnicott, D. W. (1982). *Playing and Reality*. Harmondsworth: Penguin.