LEER UN FOTOLIBRO: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA. ESTUDIO DE *PALOMA AL AIRE* (2011) DE RICARDO CASES[1]

TO READ A PHOTOBOOK: A METHODOLOGICAL PROPOSAL. A STUDY ON RICARDO CASES'S *PALOMA AL AIRE* (2011)

Marta MARTÍN NÚÑEZ
Universitat Jaume I
mnunez@uji.es

Resumen: Este artículo propone una metodología de análisis de fotolibros desde la semiótica, entendiendo el objeto libro como un dispositivo de relación con las imágenes que es en sí mismo materialidad significante, y no solamente como un soporte para la difusión de los proyectos fotográficos. Para el desarrollo de la metodología hemos combinado propuestas de análisis fotográfico, análisis fílmico y de teoría del diseño editorial y tipográfico. La metodología propuesta se despliega en siete categorías —elementos preliminares, aproximación contextual, cualidades físicas, elementos expresivos, puesta en página, puesta en serie/secuenciación, y enunciación—. La metodología se aplica al caso de estudio *Paloma al aire* (2011), de Ricardo Cases (2011).

Palabras clave: Fotolibro. Fotografía. Libro de artista. Ricardo Caes. *Paloma al aire*.

Abstract: This article proposes a methodology for the analysis of photobooks from a semiotic perspective, understanding the book as a device for sequencing images that is in itself signifying materiality, not only a vehicle for the dissemination of photographic projects. To develop the methodology, we have combined proposals from photographic analysis, film analysis and editorial and typographic design theory. The proposed methodology unfolds into seven categories —preliminary elements, contextual approach, physical qualities, expressive elements, page layout, serialization/sequencing and expression—. The methodology is applied to the photobook Ricardo Cases's *Paloma al aire* (2011).

Keywords: Photobook. Photography. Artist's book. Ricardo Cases. *Paloma al aire*.

[1] El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Estrategias discursivas de disenso en las prácticas documentales españolas contemporáneas* (DOESCO) (código UJI-B2021-32) bajo la dirección de Javier Marzal Felici y Marta Martín Núñez, financiado por la Universitat Jaume I a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI para el periodo 2022-2024. Además, me gustaría agradecer a Julián Barón haber compartido sus ideas, su dedicación al fotolibro y su biblioteca y haber impulsado desde su taller *El fotolibro experimental* la conceptualización de este trabajo.

© UNED. Revista *Signa* 33 (2024), pp. 621-648
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36671*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

1. EL FOTOLIBRO Y SUS PARTICULARIDADES DISCURSIVAS

El interés que ha despertado el fotolibro como forma para la creación fotográfica en los últimos años, especialmente en nuestro país (Vega de la Rosa, 2017: 682), ha venido acompañado de un interés creciente desde la academia. Sin embargo, el fotolibro es un dispositivo cuya definición no está exenta de matices, problemáticas y contradicciones (Vega Pérez, 2020: 185). Lo que aquí nos interesa es aquel que es concebido como una obra autónoma, es decir, el fotolibro como un libro que trasciende el soporte para convertirse en un espacio discursivo que articula y participa a través de sus propios elementos en la construcción del sentido de una secuencia de imágenes, que son interpretadas como parte del conjunto. La definición que encontramos en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo de la exposición *Libros que son fotos, fotos que son libros* incide en esta cuestión:

> Un fotolibro es un libro que contiene un conjunto de imágenes fotográficas ordenadas con una coherencia interna, un ritmo visual y un sentido de la narración cercano a la literatura y al cine. Detrás del fotolibro hay una idea y una intención, un mensaje que se transmite a través del juego de las imágenes. No se trata de una serie de imágenes individuales, sino de imágenes editadas, secuenciadas, dispuestas de manera que se potencian unas a otras, se relacionan y dan forma a una obra unitaria y a múltiples lecturas. Una obra en la que lo importante es el contenido fotográfico pero en la que interviene el diseño, el texto —si lo hay—, el grafismo, la tipografía, la impresión, que sin dejar de ser complementarios, también son decisivos[2].

Entendemos el fotolibro como un dispositivo complejo en el que su propio diseño forma parte del discurso, al crear un espacio donde las imágenes se interrelacionan entre ellas y con los demás elementos expresivos, narrativos y físicos del libro, creando una experiencia de lectura íntima y única con cada lector. Se distancia así del *catálogo fotográfico*, que fija lo efímero del formato expositivo; del *libro fotográfico*, que son libros concebidos únicamente como soportes transparentes para dar cuerpo y difusión a un proyecto fotográfico; del *libro de artista*, concebido específicamente como objeto artístico y no necesariamente fotográfico; y del *fanzine*, que es una publicación de bajo presupuesto habitualmente fotocopiada y con encuadernación en grapa. No obstante, los límites entre las cinco formas son difusos y sus características aún están poco definidas, por lo que hay muchos fotolibros que navegan en las fronteras entre unos formatos y otros.

La mayor parte de aproximaciones teóricas al fotolibro hasta la fecha se han realizado desde una vertiente historiográfica, y los estudios teóricos y metodológicos sobre sus mecanismos discursivos son aún escasos. En este sentido, Celia Vega explica en su tesis doctoral sobre las transformaciones del fotolibro en España que "los análisis semióticos

[2] Véase: *https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/colecciones/fotolibros* [11/09/2023].

y postestructuralistas en los que se estudia la imagen como texto, como superficie significante, y sin atender a su contexto material, no favorecieron el desarrollo de literatura científica en torno a la fotografía publicada que tuviera en cuenta sus peculiaridades" (2020: 31). Y es que en un fotolibro el interés se traslada de la imagen fotográfica a la experiencia de lectura de esa imagen en secuencia con las imágenes previas y posteriores, y en relación con el libro como objeto físico, que necesita ser accionado por el lector para, como mínimo, que se abra y se pasen sus páginas. Una fotografía en un fotolibro es solo una parte más de un entramado de relaciones discursivas que no puede leerse de forma aislada, solo en conjunto con el resto de la obra. Por ello, el análisis de un fotolibro no puede reducirse solamente a una lectura de los elementos fotográficos. Como indica Horacio Fernández "dentro de la práctica de la fotografía, el fotolibro ocupa un espacio compartido con la fotografía, el diseño gráfico, el cine, la literatura, los libros de artista y la edición" (2014: 14).

Así, una aproximación al análisis del fotolibro requiere un análisis fotográfico en diálogo con los demás elementos expresivos que lo integren, junto a un análisis de la construcción secuencial, un análisis del diseño editorial y tipográfico y también del libro como objeto. Nos aproximamos al fotolibro, pues, como texto artístico (Eco, 2000: 358-66), como modo de producción de la invención, en la que entran en tensión el reconocimiento de experiencias anteriores con formas donde la relación no sigue un código establecido y es la obra la que lo instituye, donde lo todavía *no dicho* va envuelto de lo *ya dicho*. Sin embargo, el fotolibro además de texto artístico, es un modo de difusión de un proyecto fotográfico y, por tanto, existe también una intención comunicativa. Pero su lectura no siempre resulta fácil: demanda más al lector que la de una fotografía que funciona de forma aislada, o la de un libro que solamente funciona como un soporte transparente de lectura. No es habitual realizar lecturas que conciban la obra fotográfica secuencial en su conjunto y además incorporen la materialidad del propio soporte.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este artículo es presentar una propuesta metodológica de lectura y análisis de fotolibros desde la semiótica, entendiendo el objeto libro no solamente como un soporte para la difusión de los proyectos fotográficos, o como un contexto material de publicación, sino como un dispositivo de relación con las imágenes que es en sí mismo materialidad significante. Hemos realizado un estudio previo a las aproximaciones ya existentes a la historia, el lenguaje y la lectura del fotolibro, y después de analizar las aportaciones y las carencias que presentan, hemos desarrollado una metodología propia basada en tres disciplinas: en el modelo de análisis para la imagen fotográfica aislada de Javier Marzal (2011), el modelo de análisis fílmico de Gómez Tarín (2011), y los principios teóricos del diseño editorial de Jost Hochuli y Robin Kinross (2005) y de diseño tipográfico de Martín Montesinos y Mas Hurtuna (2017). En este artículo recogemos y desplegamos la metodología original aplicándola a un caso de estudio

paradigmático, el fotolibro *Paloma al aire* de Ricardo Cases (2011). Ricardo Cases es uno de los fotógrafos más relevantes del panorama español contemporáneo y uno de los primeros autores que comenzó a explorar con las particularidades discursivas del fotolibro en el contexto español contemporáneo.

3. APROXIMACIONES A LA HISTORIA, EL LENGUAJE Y LA LECTURA DEL FOTOLIBRO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque el libro como soporte para difundir la fotografía se ha empleado casi desde el comienzo de la fotografía, y a lo largo del siglo XX ha funcionado como uno de los medios privilegiados para la difusión de los proyectos fotográficos —junto a la prensa y los formatos expositivos—, el interés académico específico por el fotolibro como forma de creación es relativamente reciente, como explica Elizabeth Shannon, que lo sitúa en torno al nuevo siglo (2010). El término *fotolibro*, una traducción directa del inglés *photobook,* no está exento de matices. El crítico y comisario David Campany se preguntaba por qué tanto interés en definir el fotolibro precisamente ahora, en el siglo XXI, y lo relaciona con la superproducción de imágenes en la red: "The take up of the term 'photobook' is a consequence of the Internet, and so is the field of study it marks. And for all its various forms the photobook is a relatively tame object of study, compared to the wild hall of mirrors that is the photograph online" (2014). Por otra parte, José Luis Neves (2016), rastrea el comienzo de su uso en el ámbito académico en la década de 1980, y su posterior popularización con la publicación del primer volumen de *The Photobook: A History*, de Martin Parr y Gerry Badger en 2004.

El fotolibro, pues, adquiere notoriedad con los volúmenes editados por Martir Parr y Gerry Badger sobre la historia del fotolibro (2004, 2006, 2014) donde trazan una historia alternativa de la fotografía a partir de una selección de los fotolibros publicados, aunque ya antes, Andrew Roth había publicado *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (2001). Y, sin embargo, es el historiador español Horacio Fernández el pionero en la investigación académica en este campo, que arranca con su tesis doctoral y que después toma forma en sus libros-catálogo *Fotografía pública* (1999) y *El fotolibro español entre 1905 y 1977* (2014) que acompañaron el comisariado de tres exposiciones en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía[3]. Siguiendo este tipo de trabajos de carácter histórico y compilador, podemos encontrar una serie de estudios más enfocados a países o áreas concretas: los libros sobre fotolibros latinoamericanos (2011) y de Nueva York (2016) del propio Fernández, y otros de Japón (Heiting y Kaneko, 2017), Holanda (Giertsberg & Suermondt, 2012*)* o China (Parr & Lundgren, 2015). Sin embargo, pese a su valor histórico, todos estos estudios suelen centrarse en compilar y reseñar los casos paradigmáticos según los criterios de interés pero no ofrecen un sistema para su análisis o lectura.

[3] Las exposiciones del Reina Sofía fueron *Fotografía pública / Photography in Print 1919-1939* (1999), *Libros que son fotos, fotos que son libros* (2013) y *Fotos & libros. España 1905-1977* (2014).

Por ello, en este contexto, es especialmente relevante *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond* (2012), un volumen colectivo con análisis de diferentes casos de estudio desde una vertiente más teórica que comienza a sentar algunas de las bases. Por otra parte, nos resultan fundamentales las aportaciones de Gerry Badger (2010, 2012, 2013) que analiza la naturaleza, la secuenciación y la narrativa en el fotolibro. En estos textos, publicados como artículos y capítulos de libro, defiende la narrativa fotográfica a partir de la relación con el cine, diferenciando entre una narrativa lineal y una narrativa elíptica o no lineal, que sería más habitual en los fotolibros, más compleja y poco familiar. Sin embargo, para Gerry Badger, también lo anti-narrativo es una forma de narrativa (2010: 20). Por otra parte, la taxonomía que propone Colberg en *Towards a Photobook Taxonomy* (2018) ofrece una clasificación de tipos de fotolibros en base a sus estrategias discursivas. Su propuesta diferencia entre catálogos, monografías, fotolibros periodísticos (fotoperiodísticos, documentales, de investigación o enciclopédicos), fotolibros líricos (poéticos, elípticos, lineales, de flujo de conciencia), y fotolibros narrativos (fotonovela, lineales, elípticos, documental subjetivo, en primera persona). No obstante, aunque puede tener su utilidad como herramienta para la creación, creemos que la diversidad de discursos es tan amplia y las fronteras entre unos tipos y otros tan difusas, que intentar encajarlos en una taxonomía también puede resultar algo problemático.

El único libro que se aproxima a las estrategias discursivas de los fotolibros es *Photobooks & A Critical Companion to the Contemporary Medium* (2021) de Matt Johnston, el creador del Photobook Club, una iniciativa que se ha extendido en los últimos años por muchas ciudades a nivel mundial para crear una comunidad en torno al fenómeno del fotolibro y compartir experiencias y lecturas. En este libro, entre otras reflexiones y modelos, recoge ocho actos comprendidos en la lectura de un fotolibro —distante, material, inspeccional, navegacional, conceptual, asimilatorio, de estantería, y relectura— que implica una reflexión sobre las diferentes aproximaciones o modo de lectura a estas obras.

Desde la academia española podemos destacar la investigación doctoral sobre las transformaciones del fotolibro español contemporáneo que ya hemos citado de Celia Vega Pérez (2020) y, centrada en el libro de artista, la de María José Prada Rodríguez sobre las relaciones y transferencias entre imagen y dispositivo (2018). También cabe destacar los trabajos sobre el auge del fotolibro español de Gil Segovia (2019), o los estudios sobre la representación de Europa en fotolibros trazado por Ortiz-Echagüe y Rodríguez-Mateos (2020), o nuestra propia línea de trabajo sobre el fotolibro como una forma de resistencia artística en un contexto de crisis (Martín Núñez y García Catalán, 2015; Martín Núñez 2022; Martín Núñez *et al.*, 2022).

Todos estos trabajos, que están sentando las bases del estudio sobre fotolibros en nuestro país, se aproximan al fotolibro desde una vertiente histórica, cultural o estética, pero cuando analizan casos paradigmáticos, no explicitan una metodología de análisis o de lectura de los libros sistemática. Así, por ejemplo, Celia Vega pone el foco en la doble vertiente del fotolibro como soporte para la lectura de imágenes y al mismo tiempo como

objetos sensuales y multisensoriales y explica cómo en su lectura "se ha atendido a aspectos que tienen que ver con la recepción de estas obras desde la experiencia personal" (2020: 37). También los casos de estudio que abordan Ortiz-Echagüe y Rodríguez-Mateos se abordan desde "los planteamientos conceptuales, así como los elementos temáticos y estéticos, que definen estos libros y que se encuentran en estrecha conexión con sus respectivos contextos históricos y creativos" (2020: 32), sin una mayor profundización en las metodologías de análisis empleadas.

Por otra parte, en España se han realizado desde la práctica artística una serie de trabajos de reflexión que utilizan el fotolibro para abordar sus propias estrategias discursivas. *LIBRO. Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España* (2014) recoge una conversación a cuatro voces entre Horacio Fernández (historiador), Eloi Gimeno (diseñador), Jon Uriarte (fotógrafo) y Cristina de Middel (fotógrafa), y fue pionero en proponer, de forma metadiscursiva, una reflexión acerca de sí mismo. *Curso Discurso* (2020) de Gonzalo Golpe, Ricardo Báez y Alejandro Marote sigue este camino, proponiendo una mayor profundización en la reflexión en torno al diálogo entre las fotografías, las formas, las estructuras, la secuenciación y todos los elementos que contribuyen a la creación del discurso fotográfico. El propio diseño del fotolibro es fundamental en ambas obras para comunicar los conceptos teóricos que quedan plasmados visualmente, pero ninguno de los dos aborda las particularidades discursivas del fotolibro de forma sistemática. En línea con estas obras, cabe mencionar también el cuaderno *¿Cómo nace un libro?* diseñado y editado por Julián Barón García a partir de su taller *Ser libro* que plantea una serie de ejercicios basado en el lenguaje propio de los libros, sus dinámicas de creación y las imaginaciones que suscitan (2021: 56).

Todas estas obras conforman un corpus muy valioso que ha ido construyendo el campo de estudios sobre el fotolibro contemporáneo desde una perspectiva histórica, creativa y estética señalando ideas y construyendo conceptos sobre la historia, el lenguaje, la lectura y la creación del fotolibro, y de la que nos hemos nutrido en nuestra propia aproximación. Sin embargo, ninguna de las propuestas concreta una metodología sistemática para su análisis, que es lo que nos proponemos realizar en este artículo.

4. CREACIÓN DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE FOTOLIBROS DESDE LA SEMIÓTICA

La propuesta metodológica para la lectura y análisis de fotolibros que hemos diseñado recoge siete categorías de análisis —elementos preliminares, aproximación contextual, cualidades físicas, elementos expresivos, puesta en página, puesta en serie o secuenciación y enunciación— que, a su vez, incluyen distintos elementos de análisis (tabla 1). Estas siete categorías tratan de abordar una serie de preguntas que hemos tomado como punto de partida —qué es, qué trata, en qué contexto, cómo es, cómo se expresa, cómo se articula, cómo se secuencia, quién habla y cómo dice lo que dice—. A partir de esta estructura la propuesta busca ofrecer un amplio rango de elementos

contextuales, expresivos y discursivos que se pueden encontrar en los fotolibros para interrogar sus mecanismos de producción de sentido. No obstante, este sistema no puede aplicarse a todos los fotolibros como un formulario cerrado, pues cada uno hará un uso diferente de los elementos y, al mismo tiempo, tampoco puede estar cerrada a otros elementos que los fotolibros puedan emplear en su expresión.

Categoría de análisis	Elementos de análisis	Pregunta que aborda
1. Elementos preliminares	Datos de identificación, cubierta y contracubierta, textos de cortesía, tema	¿Qué es? ¿Qué trata?
2. Aproximación contextual	Información autoral y contexto de creación, adaptaciones y recorrido del fotolibro, distinciones y revisiones críticas, contexto histórico	¿En qué contexto?
3. Cualidades físicas	Elementos del libro, dimensiones, materiales, procesos de impresión, encuadernación, procesos de acabado, propuesta de lectura	¿Cómo es?
4. Elementos expresivos	Imágenes, textos, espacio en blanco, elementos gráficos, elementos físicos	¿Cómo se expresa?
5. Puesta en página	Composición y retículas, relaciones entre los elementos expresivos	¿Cómo se articula?
6. Puesta en serie / secuenciación	Estructura narrativa, estructura rítmica o poética, estructura cinética	¿Cómo se secuencia?
7. Enunciación	Estrategias discursivas predominantes, transparencia / presencia explícita de la enunciación, autorreflexividad e intertextualidad, ambigüedad, punto de vista	¿Quién habla? ¿Cómo dice lo que dice?

Tabla 1. Propuesta metodológica para el análisis del fotolibro (síntesis). Elaboración propia.

Esta propuesta nace a partir de los hallazgos y carencias detectados en las aproximaciones existentes a la historia, el lenguaje y la lectura específica de los fotolibros que hemos recogido en el apartado anterior, y se nutre esencialmente de otros modelos relacionados. Por una parte, nuestra metodología es deudora del modelo de análisis de la imagen fotográfica única creado por Javier Marzal (2007) y del modelo de análisis fílmico desarrollado por Francisco Javier Gómez Tarín (2011)[4]. Creemos que la hibridación de estos dos modelos resulta fundamental para el análisis del fotolibro por su naturaleza fotográfica, pero también por su naturaleza secuencial. La tercera vía proviene de la teoría del diseño editorial, basándonos en los conceptos que definen Jost Hochuli y Robin Kinross (2005) y de diseño tipográfico (Martín Montesinos y Mas Hurtuna, 2017). De este modo, esta metodología aúna un modelo de análisis fotográfico y fílmico y una base conceptual propia del diseño editorial y tipográfico que busca dar respuesta al complejo cruce de disciplinas de este dispositivo, y que creemos que requiere de una metodología

[4] Ambos modelos han sido desarrollados por el grupo de investigación ITACA-UJI y se encuentran publicados en abierto en el portal *http://www.culturavisual.uji.es/* [04/09/2023].

de análisis específica que atienda sus particularidades discursivas. Aquí partimos no solo de la concepción de la imagen como texto, sino del objeto libro, en su conjunto, como un texto donde todos sus elementos —las imágenes, pero también su interrelación, el diseño editorial o los materiales y procesos de impresión o encuadernación empelado— significan y construyen el discurso.

4.1. Herencias del modelo de análisis fotográfico

El modelo de lectura de la imagen fotográfica fija aislada que presenta Javier Marzal en el libro *Cómo se lee una fotografía* es el modelo principal que tomamos como referencia para construir esta metodología. La relación es evidente por la materialidad fotográfica de ambos textos. No obstante, el modelo de Marzal se centra en la fotografía única y no incorpora la significación que emerge de una relación secuencial de varias fotografías ni la del soporte (aquí entendido como dispositivo) en el que se leen, que nos parecen aspectos principales en la lectura de un fotolibro. Este modelo de análisis está estructurado en cuatro niveles —contextual, morfológico, compositivo y enunciativo— y nos ha señalado el camino para crear una metodología de análisis que observa el contexto para después ir de lo micro —atender las unidades mínimas del lenguaje visual—, hasta lo macro —sus interrelaciones— y su enunciación e interpretación.

La adaptación del modelo de Marzal se ha producido de diferentes modos. Así, el nivel contextual aquí se ha tratado en tres categorías de análisis diferenciadas: los elementos preliminares, que permiten una identificación de los datos básicos del fotolibro; una aproximación contextual, que permiten una indagación sobre el contexto de creación y producción; y las cualidades físicas, que remiten a las características del libro como objeto físico que recogen también aspectos concretos como las técnicas de impresión o encuadernación empleadas. Por otra parte, el nivel morfológico del modelo de Marzal aquí se corresponde con los elementos expresivos, y el nivel compositivo con la puesta en página. De este modo se estudian primero los elementos que crean la significación de forma aislada —en este caso no solo los elementos de la imagen, también incluimos los textos, los espacios en blanco, los elementos gráficos o los elementos físicos— para después analizar cómo se interrelacionan entre ellos tomando la página como espacio de composición. Finalmente, el nivel enunciativo, que comparten ambos modelos, permite atender en global a las estrategias discursivas predominantes, la transparencia o presencia explícita de la enunciación, los elementos de autorreflexividad e intertextualidad, las formas de ambigüedad, o el punto de vista.

4.2. Herencias del modelo de análisis fílmico

Son muchos los autores que señalan y establecen vínculos entre el fotolibro y el relato cinematográfico (Badger, 2010; Fernández, 2014; Vega-Pérez, 2020; Martín-Núñez, 2022; Cazenave, 2022). El fotolibro se puede leer, de este modo, desde la relación que

emerge a partir de la secuencialidad de las imágenes, entendiéndolas como los planos con los que está construido un film, donde cada uno depende de los demás para la creación de la significación global. Es por ello que el modelo de análisis fílmico que despliega Francisco Javier Gómez Tarín en el libro *Elementos de narrativa audiovisual* nos resulta muy interesante. Allí aborda el relato fílmico desde la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, y trasladar esta estructura al análisis del fotolibro permite abordar la página como si fuese un plano, y la sucesión de páginas como la secuencia donde se dan diferentes relaciones espacio-temporales (narrativas, poéticas o cinéticas).

Partiendo de este paralelismo hemos elaborado nuestras categorías de análisis de puesta en página y puesta en serie / secuenciación, para la que tomamos como referencia las de puesta en cuadro y puesta en serie fílmica de Gómez Tarín. En ellas abordamos la *página* como *cuadro* en el que se dan las relaciones compositivas y como *plano* que permite el análisis de la estructura narrativa, del ritmo formal, o la estructura cinética. A diferencia de otras aproximaciones que entienden cada imagen como un plano (Cazenave, 2022: 6), nosotros apostamos por la doble página, ya que entendemos que una página en blanco en un fotolibro, aunque no contenga una fotografía, también forma parte de la cadena de significación. En este sentido, para definir los ítems de análisis de la estructura narrativa nos hemos basado tanto en el tratado de guion de Robert McKee cuando define el diseño clásico, minimalista y la antiestructura (McKee, 2013: 68) como en las aproximaciones de Gerry Badger a la narrativa lineal y elíptica del fotolibro (2010). La relación entre cine y fotografía a través de relatos fotosecuenciales, en cualquier caso, no es novedosa, como films como *La jetée* (Chris Marker, 1962) han puesto de manifiesto (Marzal Felici, 2011).

4.3. Herencias del diseño editorial y tipográfico

La tercera fuente que nutre nuestro modelo de análisis es el campo del diseño editorial y tipográfico. Para abordarlo emplearemos los conceptos del diseño editorial tal y como los definen Jost Hochuli y Robin Kinross en su libro *El diseño de libros: práctica y teoría* (2005). Aunque en su tratado se dedican específicamente al libro como objeto de uso, y entendemos que el fotolibro queda entre esta concepción y la de objeto artístico en forma de libro, nos resulta fundamental atender al desarrollo de los conceptos especializados que emplean para identificar cada parte del libro, de los que surgen nuestros ítems de análisis de los elementos preliminares y las cualidades físicas. Asimismo, su concepto de diseño editorial está atravesado por la concepción del diseño del libro como conjunto, que refuerza la lectura desde la idea de secuencia cinematográfica que señalábamos antes:

> Desde el punto de vista del diseño, la página aislada no es lo importante, sino la doble página: dos páginas unidas en un conjunto a través del eje de simetría. El movimiento de las dobles páginas, unas con otras, nos lleva a concluir, sin embargo, que no es esta doble página, sino la completa sucesión de ellas lo que debería tomarse como la unidad [...] La sucesión de dobles páginas incluye la dimensión del tiempo, por lo que el trabajo del

diseñador de libros es, en un sentido amplio, un problema espacial y temporal (Hochuli y Kinross, 2005: 35).

Por otra parte, para el adecuado análisis de los elementos tipográficos de los textos que podamos encontrar en los libros aplicaremos los conceptos de diseño tipográfico desarrollados en el *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital* de Martín Montesinos y Mas Hurtuna (2017) tales como familia, fuente, estilo, y las diferentes formas, estéticas y composiciones tipográficas que aquí se recogen.

5. APLICACIÓN Y DESARROLLO DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA: *PALOMA AL AIRE* (2011), DE RICARDO CASES

El fotolibro *Paloma al aire* (2011), de Ricardo Cases, es el caso de estudio del que nos hemos servido para la aplicación y el desarrollo de la propuesta metodológica. Este caso de estudio fue uno de los casos analizados para la validación de la metodología junto a otros 64 fotolibros españoles editados entre 2010 y 2020, cuyos resultados han sido publicados en *Bulletin of Spanish Studies* (Martín Núñez, 2022) y dan cuenta de los rasgos discursivos más significativos del fotolibro español contemporáneo. Aquí pretendemos desplegar ahora la aplicación sistemática y estructurada de la metodología a un caso de estudio en profundidad.

5.1. Elementos preliminares

El primer nivel de análisis recoge los elementos que podemos identificar de un libro en un primer vistazo, lo que Matt Johnston identifica con una lectura "inspeccional". Nos da las indicaciones de lectura que responden a la pregunta sobre qué es y qué trata el fotolibro que después pueden confirmarse en una lectura más profunda (o todo lo contrario). Así, los datos de identificación, el diseño de la cubierta y la contracubierta, o los textos de cortesía, suelen llevar a la identificación del tema general que aborda el fotolibro en una lectura preliminar (tabla 2).

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Elementos preliminares ¿Qué es? ¿Qué trata?	Datos de identificación	Título, autor, editorial, año, colaboradores acreditados (textos, diseño, preimpresión, otros)
	Cubierta y contracubierta	Información (título, autor, editorial), elementos visuales (naturaleza, función), elementos textuales (naturaleza, función), elementos gráficos (naturaleza, función)
	Textos de cortesía	Créditos (información disponible, ubicación), agradecimientos/dedicatorias, textos guía
	Tema	Identificable o no a partir de la información preliminar disponible

Tabla 2. Elementos preliminares (elaboración propia).

Entre los datos de identificación, además del título y el autor y el año, es importante recoger otros datos que pueden ofrecer otras lecturas de la obra, por ejemplo, si se trata de un libro autopublicado o editado por una editorial externa. La autopublicación ha sido una respuesta de muchos autores para crear al margen del sistema y mantener el control creativo de su trabajo, pero también la dependencia de la autofinanciación y la autogestión evidencia un tejido cultural muy precario. Por otra parte, cada vez son más las editoriales especializadas en fotolibros que contribuyen no solo desde la parte de producción, gestión y distribución, sino también desde la parte creativa. Los fotolibros suelen ser también resultados de procesos en los que el autor se rodea de otros colaboradores y especialistas —escritores, diseñadores, impresores, encuadernadores—, que aportan su mirada y su trabajo desde diferentes perspectivas.

La cubierta y la contracubierta es el lugar en que la información básica (título, autor, editorial) se suele colocar en los libros. Sin embargo, en los fotolibros no siempre es así. Por ello, analizar qué elementos la conforman y dónde se ubica esta información básica —así como su diseño, la relación con otros elementos visuales, textuales y gráficos—, será fundamental para analizar la invitación a la lectura que está haciendo el fotolibro, es decir, la propuesta que hace al lector.

En un nivel mayor de profundidad, los textos de cortesía, que funcionan como paratextos al acompañar a la obra, permiten una ampliación de los elementos preliminares de la portada. Aquí podemos encontrar desde los propios créditos del libro (qué información se encuentra disponible, y qué lugar ocupa dentro del libro), textos que funcionan como agradecimientos o dedicatorias, y los textos guía que suelen ofrecer unas coordenadas para decodificar la obra a modo de introducción a la lectura, o a modo de cierre. De este modo, la suma de todos los elementos preliminares contemplados aquí, permiten identificar la problemática o tema que aborda el fotolibro. Sin embargo, también pueden no dar ninguna pista para su lectura y resultar absolutamente herméticos o, incluso, construir ciertas expectativas que después se confirmarán (o no) en las páginas interiores.

En *Paloma al aire* observamos cómo la cubierta presenta directamente el tema del libro a través únicamente de la imagen: una fotografía al cielo atravesada por un tendido eléctrico de un conjunto de palomos deportivos marcados con colores y señalados con números nos introduce en el universo de la colombicultura. Y un troquel con forma ovalada nos deja ver el rostro de un hombre retratado en la foto que ocupa la primera página del libro. La relación entre el hombre y el palomo en esta práctica deportiva que se practica en la zona mediterránea queda dispuesta así desde el principio. La contracubierta lista los nombres de cada uno de los palomos —El burro, No más lágrimas, Carismático, Internet, Jueves Santo, etc.— dando acceso al lector al particular universo simbólico (figura 1). En el interior de la cubierta y contracubierta encontramos ubicados el título y el autor —en una tipografía romana y con un cuerpo pequeño—, y los créditos, respectivamente, que nos permiten comprobar cómo se trata de un libro diseñado y autopublicado por el propio fotógrafo. La edición analizada es la segunda, editada en

2014, que difiere ligeramente de la primera —una foto de la secuencia interior y los nombres de algunos palomos de la contracubierta, además de las dedicatorias—. Además de esto, no existe ningún texto en el fotolibro que nos ofrezca más información ni nos guíe sobre su lectura.

Figura 1. Cubierta y contracubierta de *Paloma al aire*.

5.2. Aproximación contextual

Toda obra se produce en un contexto determinado que, de un modo u otro, queda marcado como una huella en el propio texto. En este sentido, conocer el contexto nos puede dar un marco amplio en el que situar la obra y comprender algunas de las decisiones discursivas tomadas. A veces, disponemos como lectores de esta información antes de la lectura del libro y, de algún modo, puede condicionar su aproximación. En el caso concreto del fotolibro, creemos que es especialmente relevante prestar atención a cuatro elementos que van desde cuestiones más internas a las más externas a la obra y que pueden contribuir a una lectura más profunda. Estos elementos son la información autoral y el contexto de creación, las adaptaciones y el recorrido del fotolibro, las revisiones críticas ya realizadas de la obra y el contexto histórico en el que se produce (tabla 3).

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Aproximación contextual ¿En qué contexto?	Información autoral y contexto de creación	Trayectoria del autor, movimiento/colectivo al que se adscribe, circunstancias relacionadas con la creación o producción del proyecto, elementos biográficos relacionados con el proyecto
	Adaptaciones y recorrido del fotolibro	Exposiciones del proyecto o adaptación a otros soportes (audiovisual, web, performático) y obras derivadas del fotolibro.
	Distinciones y revisiones críticas	Premios o distinciones recibidas, recorrido en festivales, revisiones críticas previas de la obra o del autor en publicaciones divulgativas, prensa o académicas.
	Contexto histórico	Contexto económico, político, social y cultural relevante

Tabla 3. Aproximación contextual (elaboración propia).

La trayectoria y el cuerpo de trabajo previo del fotógrafo, sin ser determinante para la lectura, puede ayudar a englobar el trabajo en un marco más amplio de motivaciones, intereses y procesos de creación. Del mismo modo, si el fotógrafo está vinculado a un movimiento o colectivo, este puede tener presencia en los modos de aproximarse a la creación fotográfica. También es interesante fijarse en las circunstancias relacionadas con los procesos de creación de producción del proyecto, que pueden condicionar algunas de las decisiones discursivas tomadas. En última instancia, en algunos casos, especialmente aquellos relacionados con proyectos de carácter autobiográfico, conocer la biografía personal del autor o sus condiciones personales durante la creación también pueden proporcionar un contexto de lectura más profundo.

Los fotolibros, por lo general, suelen ser la forma final que adoptan proyectos fotográficos de largo recorrido, que son creados, editados y producidos de forma pausada y reflexiva. Sin embargo, es muy común que el fotolibro solo sea una de las formas en las que el proyecto cobra vida, y que conviva con otras formulaciones en formatos expositivos, audiovisuales, web, performáticos, etc. Conocer cómo conviven y se retroalimentan las diferentes adaptaciones del proyecto puede contribuir a leer el fotolibro desde otros puntos de vista. A veces estas formas son previas al fotolibro y se registran y se incluyen en él, otras veces son paralelas y otras, posteriores, incluso llegan a derivar en otras obras o a construir cuerpos de trabajo más amplios.

El recorrido del fotolibro en particular, pero del proyecto fotográfico en general, también es un elemento interesante que puede dar indicaciones sobre su relevancia en el sector. En este sentido, al tratarse de un campo tan minoritario, el campo de exhibición y difusión más natural es el de los festivales de fotografía y, especialmente, los festivales de fotolibros. Los premios, las listas de finalistas (*shortlist*), o las nominaciones en este tipo de festivales que cuentan con jurados de reconocido prestigio suelen ser un indicador de la relevancia de las obras dentro del sector. Por otra parte, las revisiones críticas de la obra, tanto en medios divulgativos, como en prensa o desde la academia pueden aportar lecturas interesantes que contribuyan a su contextualización.

Finalmente, como toda creación cultural y artística, los fotolibros son productos de su tiempo y conocer el contexto general económico, político, social y cultural en el que surgen es imprescindible. Como hemos abordado ya en otro lugar (Martín-Núñez, 2022), en el caso español, el fotolibro contemporáneo resurge en un momento de crisis, que se traslada tanto en los contenidos que se tratan como en los rasgos formales de las propias obras.

Algunos de los condicionantes contextuales que pueden contribuir a una lectura más profunda de *Paloma al aire* pasan por situarlo en la trayectoria artística de Ricardo Cases, fotógrafo perteneciente al colectivo Blank Paper, uno de los colectivos más disruptivos de la fotografía contemporánea española. Se trata de su tercer libro, editado en 2011 tras *Belleza de barrio* (2008) y *La caza del lobo congelado* (2009), libros en los que ya había ensayado con el propio diseño de la secuencia y del libro y sus materiales como elementos discursivos, como han señalado Ortiz-Echagüe y Rodríguez-Mateos (2021: 80). Dentro de esta trayectoria, y en un momento de expansión del fotolibro español alrededor de la escuela del propio colectivo y de iniciativas impulsadas desde su esfera como Book in Progress o el festival de fotolibros Fiebre, *Paloma al aire* se consagra como una de las obras de referencia de esta nueva generación fotográfica al ser incluido junto a *C.E.N.S.U.R.A.* de Julián Barón (también miembro de Blank Paper) en el tercer volumen de *The Photobook. A History* de Martin Parr y Gerry Badger.

El proyecto fotográfico, además de tomar forma en el fotolibro objeto de análisis, ha sido exhibido en distintas salas —La Fresh Gallery, dentro del Festival Off de PHotoEspaña 2011; Mustang en 2013; o el Centro de Arte Alcobendas en 2016— y también formó parte de la exposición retrospectiva de la obra de Cases, *Estudio elemental de Levante*, que se realizó en la Sala Canal de Isabel II en 2018. En el formato expositivo las fotografías del libro están compuestas en una composición abigarrada y acompañadas de trofeos y otras fotografías de archivo enmarcadas, así como de un catálogo que reproduce algunas páginas del fotolibro y añade nuevas imágenes, con un texto guía de Luis Navarro (figura 2). Además, también se realizó una pieza audiovisual con música exclusiva y edición por José Bautista de Kansei Sounds, que comienza con una grabación en la que se escucha el nombre de los palomos, algo desconcertante, sobre la que comienzan a verse las fotografías acompañadas de una música con ciertas disonancias.

© UNED. Revista *Signa* 33 (2024), pp. 621-648
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36671*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Figura 2. Diseño expositivo de *Paloma al aire* en la Sala Canal de Isabel II.
Fotografía: Guillermo Gumiel.

Dentro de la trayectoria del propio Cases, *Paloma al aire* consolida un estilo visual que observamos en sus anteriores trabajos y se acentuará también en los siguientes: el uso del flash en exteriores y a plena luz solar, que dotan a las fotografías de unos colores saturados, unas sombras duras y unos blancos intensos. Este fotolibro, además, inicia una serie de trabajos sobre la idiosincrasia —y muchas veces exceso y sinsentido— del territorio y la vida en la zona de Levante, de donde es originario, y que se seguirá explorando en *El porqué de las naranjas* (2014), *Podría haberse evitado* (2015), *Sol* (2017), *Grafitis y falleras* (2018), *Estudio elemental de Levante* (2020), *Parques infantiles* (2021) o *Paellas y coches* (2021).

5.3. Cualidades físicas

Después de los elementos preliminares y contextuales creemos necesario abordar el fotolibro desde su cualidad física como objeto. El fotolibro se caracteriza, precisamente, porque su forma física como objeto es parte de la obra, y todos los elementos con los que está construido son relevantes para la lectura de la misma: sus dimensiones, materiales, procesos de impresión, encuadernación o acabados (tabla 4). El contacto físico es el primer contacto con el libro, por lo que sus cualidades influirán notablemente en la lectura realizada del discurso que despliegue en el interior.

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Cualidades físicas ¿Cómo es?	Elementos del libro	Tapas, tripas, solapas, fajas, cajas, envoltorios, elementos adicionales.
	Dimensiones	Medidas, formato (vertical o apaisado), número de páginas, peso.
	Materiales	-Tapas: gramaje, tipo, textura, color. - Papel interior: gramaje, tipo, textura, color. -Tintas: planas, cuatricromía, textura. - Otros elementos: hilo de coser, gomas, cierres, cajas.
	Procesos de impresión	- Tipo de impresión: offset, digital, serigrafía, etc - Procesos de acabado: glasofonado, UVI, impresión en relieve - Intervenciones manuales
	Encuadernación	- Tipos de encuadernación básica: grapado, rústica o tapa blanda (cosido o encolado), cartoné o tapa dura (cosido o encolado). - Otras técnicas de encuadernación: sin encuadernar, plegado (acordeón, cruz, etc.), gusanillo, anillas, channel, etc. - Técnicas tradicionales: japonesa, americana, holandesa, etc.
	Procesos de acabado	Hendidos, golpe seco, troqueles, encartes, solapas desplegables, etc.
	Propuesta de lectura	Acciones (necesarias o no), formas de apertura, dirección de lectura.

Tabla 4. Cualidades físicas (elaboración propia).

Los dos elementos principales que construyen un libro son las tapas y las tripas, habitualmente producidas en distintos materiales y ensambladas en la encuadernación. Las tapas, más robustas por el gramaje, a veces forradas en tela, y habitualmente tratadas con procesos de impresión más resistentes, tienen la función de proteger las tripas, compuestas por las páginas interiores de la publicación, que suelen estar producidas en materiales con menos cuerpo y más frágiles. Además, los libros pueden estar acompañados también por otros elementos protectores (cajas, envoltorios, fajas) que funcionan como parte de la obra y cuya función principal suele ser la de presentar y, al mismo tiempo, retrasar el momento del contacto con la obra, dilatando el tiempo de espera para producir un mayor interés en el contenido.

Las dimensiones del libro son cualidades fundamentales que modifican la relación entre el lector y el propio objeto durante la lectura. Los libros de dimensiones más pequeñas, que caben fácilmente en las manos, resultan más acogedores y facilitan una relación más íntima, mientras que los libros más grandes resultan más incómodos y, necesariamente, exigen una distancia entre el objeto y el lector, aunque su volumen les otorga también una gran contundencia. El formato vertical o apaisado también será determinante para el gesto de apertura y para la disposición de las imágenes. El número de páginas definirá la extensión y secuenciación de las propias imágenes del proyecto. Y

todos estos elementos influirán en el peso del libro, que también puede ser relevante para el discurso.

Los materiales de todos los elementos empleados para la producción del fotolibro se convierten en una enorme fuente de posibilidades que acompañan y también crean el discurso. El tipo de papel, su gramaje, su textura o su color serán determinantes, así como la combinación que puede hacerse cuando conviven distintos tipos de papeles u otros materiales. En este sentido, los encartes permiten incorporar páginas sueltas entre las páginas que pueden ser de otros tamaños y cualidades, fomentando un contraste material. Las tintas y otros elementos como el hilo empleado para coser las páginas, o gomas para sujetar el contenido, los cierres o las cajas permiten una variabilidad infinita desde el diseño de la materialidad de la obra.

El tipo de impresión y encuadernación, que recorre un amplio abanico de técnicas que abarca desde los procesos más industriales a los más artesanales, deja su huella en la pieza final. De este modo, el tipo de impresión (offset, digital, serigrafía), los procesos de acabado (glasofonado, tintas UVI o impresión en relieve), o las intervenciones artesanales con sellos o sistemas de impresión manuales configuran un amplio espectro de acabados y texturas finales. También el tipo de encuadernación definirá buena parte de la relación entre el lector y el libro. La encuadernación funciona como una columna vertebral que permite secuenciar las páginas en un orden determinado y, además, cada tipo de encuadernación permitirá ciertas posibilidades de apertura y relación entre las páginas. La encuadernación también une las tapas a las tripas, siendo los procesos más convencionales (con todas sus variables) el grapado, la encuadernación rústica (o tapa blanda) y el cartoné (o tapa dura), que pueden ir encoladas o cosidas de múltiples formas. En el ámbito del fotolibro, no obstante, es habitual emplear otras técnicas de encuadernación menos convencionales como el plegado, el gusanillo, las anillas o channel, o recurrir a técnicas tradicionales y artesanales como la encuadernación japonesa porque cada una propondrá una invitación diferente a la lectura. También, algunas publicaciones presentan procesos de acabado para conseguir efectos concretos, como hendidos o golpes secos, o troqueles, encartes, o solapas desplegables que generan relieves, conexiones entre páginas, o espacios escondidos a la lectura que modelan las relaciones entre lector y libro. Así, la suma de las diferentes decisiones de diseño físico y material del libro propondrá una forma de apertura y una dirección de lectura que invitará a una relación más convencional u otra que requiera que los lectores realicen ciertas acciones para poder leer el libro —sacarlo de una caja, romper sus páginas, pasar o abrir encartes, desplegarlo, etc.—. De este modo, el libro se convierte en un dispositivo que debe ser activado, recorrido, accionado o ejecutado por el lector, estableciendo una relación performática con él.

En este sentido, *Paloma al aire* es un caso paradigmático. Es un fotolibro sencillo que desprende cierta austeridad de medios que, de algún modo, responde a la precariedad en la que se producen las autopublicaciones. El formato, los materiales y el aspecto del fotolibro recuerda al de una libreta de tamaño A5, un cuaderno de notas, probablemente

uno que pueda ser usado para tomar las anotaciones pertinentes durante los concursos de palomos. Las tapas son de una cartulina con mayor gramaje que las páginas interiores, con un pequeño troquel que sirve para comenzar a establecer algunas conexiones. El fotolibro está encuadernado con un gusanillo en espiral, un rasgo distintivo importante (figura 3): mientras permite que las páginas se abran completamente, seccionan también las imágenes a doble página del interior, que quedan segmentadas y unidas solo por las anillas metálicas —quizás como las anillas de los propios palomos que indican que se trata de un palomo deportivo federado—. La impresión, en papel offset, no está tratada con ningún proceso de acabado, por lo que la textura del libro es orgánica y cálida. Las dimensiones del fotolibro coinciden con las de una paloma. Quizá sujetar el fotolibro en las manos, abrirlo y pasar sus páginas podría evocar la experiencia de sujetar un palomo, abrir sus alas y escuchar su aleteo durante el vuelo.

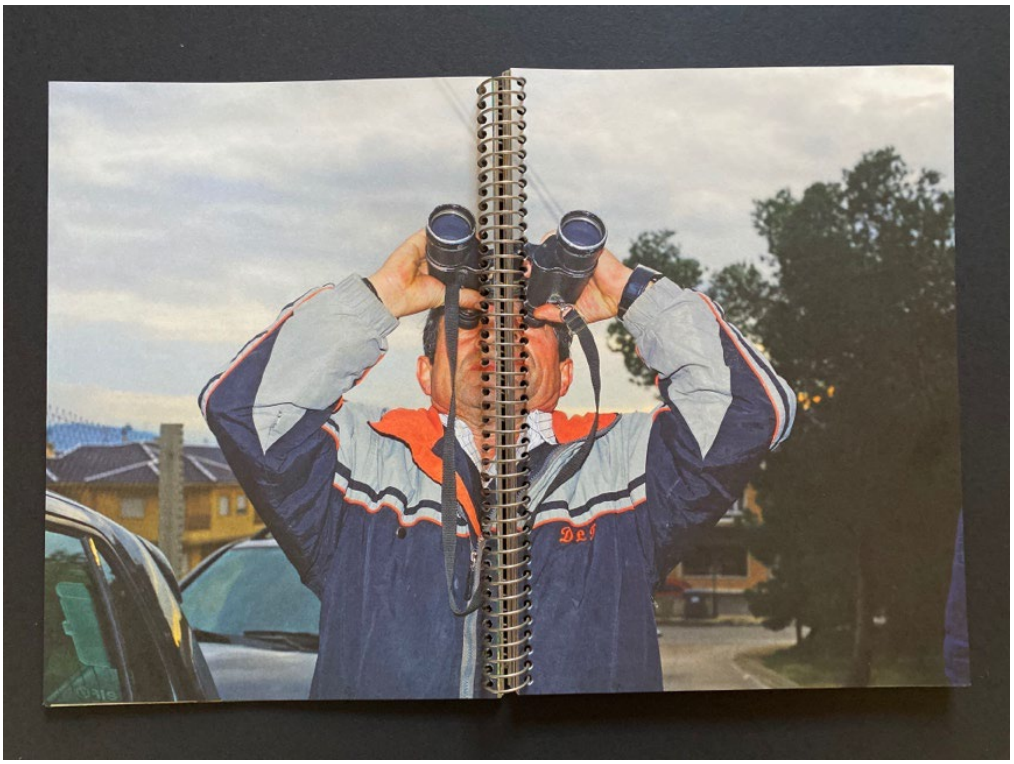

Figura 3. Doble página segmentada y unida por el gusanillo.

5.4. Elementos expresivos

Aunque un fotolibro se define porque está compuesto principalmente por imágenes fotográficas, también puede contener otros elementos expresivos que construyan su contenido principal. Textos, elementos gráficos y elementos físicos son, junto a las imágenes y los espacios en blanco, los principales elementos expresivos que podemos encontrar (tabla 5).

© UNED. Revista *Signa* 33 (2024), pp. 621-648
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36671*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Elementos expresivos ¿Cómo se expresa?	Imágenes	Motivo, naturaleza, función, procesos, texturas, color
	Textos	Contenido, naturaleza y función, diseño tipográfico (fuente, cuerpo, color) o caligráfico
	Espacio en blanco	Naturaleza, función
	Elementos gráficos	Naturaleza (formas gráficas, fondos), función
	Elementos físicos	Fotografías, acetatos, cartulinas, hilos, etc. adicionales

Tabla 5. Elementos expresivos (elaboración propia).

Para el análisis de las imágenes, deberemos fijarnos con especial atención en el motivo, la naturaleza, la función, los procesos a los que ha sido sometida, o las texturas que genera. Los fotolibros no solamente se nutren de la llamada *lens-based photography*, sino que incorporan todo tipo de "imágenes pobres" (Steyerl, 2014) —fotocopias, pantallazos— y pueden ser sometidas a diferentes procesos que generan una forma y se incorporan así al discurso. Los textos, además de su contenido, será necesario abordarlos desde su naturaleza y función, y diseño tipográfico o caligráfico, del mismo modo que otros elementos gráficos que puedan existir. Estos tres elementos se compondrán en la página junto al espacio en blanco, que también ocupa un lugar significante. Los fotolibros también pueden incorporar otros elementos que no forman parte del conjunto encuadernado —otras fotografías, acetatos, cartulinas, hilos adicionales…— que será necesario tener en consideración.

En este sentido, *Paloma al aire* es un fotolibro en el que prima la imagen fotográfica. Las fotos que forman parte del libro hacen gala del particular estilo visual de Ricardo Cases, con colores saturados y contrastados por el uso del flash con luz de día, lo que hace que los colores brillantes de los palomos sean aún más exagerados. Tan solo encontramos dos elementos que rompen la ilusión fotográfica de la secuencia: una flecha roja que señala una parte de una fotografía de un plano general muy amplio, y un palomo *pegado* a modo de *collage* en otra de las fotografías, que coincide con el recortado del troquel de la portada y que nos genera una cierta sorpresa (figura 4). El fotolibro, al ser esencialmente fotográfico, construye su discurso a partir de la secuencia de las imágenes, de la que nos ocuparemos a continuación y que van alterando primeros planos de los palomos y sus dueños con planos generales.

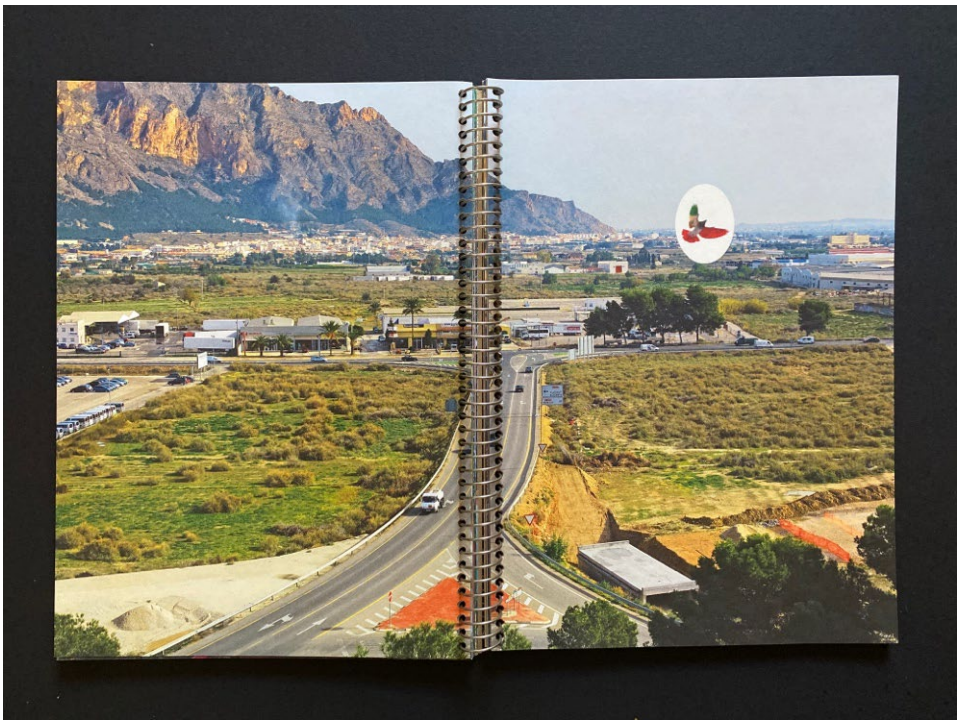

Figura 4. El palomo recortado en el troquel de la cubierta
hace su aparición en una página interior

5.5. Puesta en página

Tal y como recogían Hochuli y Kinross, la doble página es el campo donde todos los elementos expresivos citados antes conviven en una estructura y generan relaciones entre ellos. Se convierte, por tanto, en la unidad mínima del lenguaje visual del fotolibro, equivalente a un plano fílmico, o a un compás de una melodía.

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Puesta en página ¿Cómo se articula?		- Elementos de página (imágenes, textos, formas gráficas o físicas): cantidad, tamaño, ubicación. - Relación con la página: posición, dirección, peso visual.
	Composición y retículas	Uso del espacio en blanco (en la página, en el libro)
	Relaciones entre los elementos expresivos	- Semánticas: redundancia, anclaje, oposición, sin relación aparente, etc. - Formales: continuidad, choque, simetría, rima, sin relación aparente, etc.

Tabla 6. Puesta en página (elaboración propia).

En la doble página será determinante analizar la composición de los elementos expresivos fijándonos en la cantidad, el tamaño o la ubicación, pero también en su relación con la página atendiendo a cuestiones como la posición, la dirección, o el peso

visual, ya que a partir de las relaciones que se generen se crearán unas direcciones de lectura, unos ritmos y un modo de aproximarse a la página diferentes. En este sentido, también es vital considerar el espacio en blanco, tanto en la página como en el conjunto del libro, como una pieza fundamental de la organización de los elementos. El espacio en blanco es un silencio, fundamental para puntuar la nota, la palabra. Y es un elemento clave para la creación del ritmo. Las composiciones pueden ser diferentes en las distintas páginas, pero normalmente se suele trabajar con una serie de retículas que dividen geométricamente el espacio —invisibles para los espectadores pero visibles para los diseñadores— y crean unos patrones que, al ser secuenciados, generarán narrativas, ritmos y cinéticas en la sucesión.

Por otra parte, además de las cuestiones compositivas, será necesario analizar las relaciones semánticas (de redundancia, de anclaje, de oposición, sin relación aparente, etc.) y formales (de continuidad, choque, simetría, rima, sin relación aparente, etc.) que creen los propios elementos dentro de la página. De este modo, se podrá analizar las relaciones entre varias imágenes, pero también entre imágenes y textos, formas gráficas u otros elementos físicos.

En *Paloma al aire* la puesta en página es muy directa. Las fotografías ocupan la página entera, *a sangre* —expresión que indica que la imagen rebasa el papel, sin márgenes— que genera un gran impacto visual al eliminar cualquier espacio para respirar de cortesía. Algunas dobles páginas contienen dos imágenes que dialogan entre sí a partir del choque o de la continuidad mientras que otras expanden una sola imagen en la doble página. Sin embargo, la encuadernación en gusanillo del libro hace que las dobles páginas queden segmentadas por un vacío, de modo que no siempre resulta evidente si estamos ante una sola imagen o se trata de dos diferentes. Además, cuando la simetría de las fotografías es muy evidente se genera un efecto de extrañamiento, parecido al efecto del fotomontaje en el que la mirada debe reconstruir visualmente la imagen sesgada. Este recurso funciona a lo largo de todo el libro de diferentes modos. Se genera con él una suerte de montaje de atracciones que, tal y como lo definió Eisenstein en el cine, trata la materialidad como un ente orgánico cuyas partes tienen vida propia y puestas en relación mediante un montaje basado en la colisión, superan la idea de argumento para construir un discurso revolucionario (Eisenstein, 1974: 169). En el fotolibro, los choques nos remiten a una relación afectiva entre palomos y humanos que se vehicula a través de este deporte, en el que los palomos dependen de sus dueños, mientras que los dueños los cuidan, los entrenan y depositan en ellos sueños y esperanzas, llegándose a producir hacia el final del libro una identificación entre ellos a partir de la rima visual (figura 5).

Figura 5. *Colombaires* y palomos generan una relación de identificación a través de la puesta en página

5.6. Puesta en serie o secuenciación

La puesta en serie o secuenciación es el proceso más complejo del fotolibro, ya que es aquí donde el discurso toma forma. En la secuenciación de las imágenes y de las páginas, como en el montaje fílmico, la obra cobra sentido. En la secuenciación tendremos que fijarnos en la estructura narrativa, en la estructura poética o rítmica, y en la estructura cinética que despliega el libro en y a través de sus páginas. Hay fotolibros en los que una de estas estructuras tiene un mayor protagonismo que las otras, pero en mayor o menor medida, siempre es posible detectar estas tres estructuras más o menos invisibles.

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Puesta en serie / secuenciación ¿Cómo se secuencia?	Estructura narrativa	- Clásica o lineal, mínima o elíptica, no lineal. - Continua, episódica
	Estructura poética o rítmica	Repetitiva (acumulativa), alternada, progresiva, quebrada, etc.
	Estructura cinética	Lineal, radial o simétrica, circular, cajas chinas, desplegable, serial, desorden, *unboxing*, etc.

Tabla 7. Puesta en serie (elaboración propia).

La estructura narrativa es la que da cuenta de cómo se narra la historia a través de las imágenes que componen el relato. Sin embargo, la fotografía no es necesariamente un medio narrativo, como lo es la literatura o el cine, por ello podemos ver diferentes

estructuras que van desde un diseño más clásico y equiparable a unos patrones de linealidad y relaciones causales a otras menos convencionales, como la narrativa elíptica o la no lineal. También encontramos narrativas continuas o episódicas, cuando están divididas en capítulos o bloques. En segundo lugar, la estructura poética o rítmica tiene que ver con la creación de ritmos y estructuras poéticas desde la disposición formal. Podemos encontrar rítmicos de repetición que funcionan por acumulación, pero también vemos otros ritmos basados en la alternabilidad, la progresión, o las quiebras formales. En tercer lugar, podemos atender a la estructura cinética que despliega el libro como objeto y que nos impulsa a determinados movimientos. Entre ellos, encontramos estructuras lineales (las más convencionales que supone solamente el paso de las páginas linealmente), pero también radiales (cuando despliegan una estructura simétrica desde el centro del libro), circulares (el final se conecta con el principio), desordenadas (cuando no están encuadernadas o la encuadernación permite que las páginas se reordenen en cada lectura), de cajas chinas (que implican abrir o desplegar encartes o páginas dentro de otras), desplegable (cuando el libro implica desplegar páginas o cuerpos), serial (cuando se compone de varios tomos), o *unboxing* (cuando el libro toma forma de caja que contiene diferentes objetos). De este modo, la secuenciación fotográfica, que muchas veces se engloba genéricamente en una *narrativa* fotográfica, podemos atenderlas desde tres estructuras muy diversas que pueden estar más o menos desarrolladas en cada libro.

En el caso de *Paloma al aire* podemos apreciar una estructura narrativa mínima o elíptica, en la que se retrata la práctica de la colombicultura desde la captura de instantes y unas relaciones espaciotemporales fragmentadas. Desde la propia portada, el fotolibro comienza con planos generales donde se introducen los protagonistas —las palomas, los *colombaires* y el paisaje valenciano—. Después, una imagen a doble página de los palomos en plano corto nos introduce de lleno en la práctica de este deporte (figura 6a). Las siguientes fotografías, mientras alternan la escalaridad de los planos, desarrollan dos líneas narrativas que se van cruzando: el desarrollo de la prueba —los palomos al aire, los *colombaires* observando, los *colombaires* azuzando—, y los preparativos y cuidados que requieren los animales durante la cría. El clímax se produce en una doble página que muestra en plano detalle las alas desplegadas pintadas de un palomo, sinécdoque de la belleza y potencia de vuelo del animal, y elemento distintivo e identificativo, que de algún modo evoca físicamente el propio libro al desplegarse (figura 6b). Después comienza el desenlace con una doble página que remite a la importancia simbólica de este deporte a partir de los trofeos, o el retrato histórico enmarcado, y el cierre final: los palomos descansando en sus jaulas y un palomo solitario, que desde la oscuridad de la de noche, mira posado sobre un tendido de luz.

La secuencia parece estructurarse en tres actos minimalistas que, a partir de ritmos formales alternos —tanto en la escalaridad como en la disposición de las imágenes en la doble página y las líneas narrativas— construyen un relato sobre la práctica y el universo de esta peculiar práctica deportiva. A nivel cinético, la estructura de lectura propuesta es lineal, enfatizada por el gusanillo que actúa como eje vertebrador de las páginas.

Figura 6. Inicio del segundo acto narrativo y clímax

5.7. Enunciación

La fotografía, especialmente en el ámbito del fotoperiodismo, se ha caracterizado por enfatizar una imagen transparente, borrando las huellas enunciativas para acentuar la inmediatez de las imágenes y, así, su realismo y su capacidad de impactar en unos espectadores que muchas veces las leen como ventanas directas al mundo, obviando la mediación. No obstante, los fotolibros son obras con una presencia autoral muy marcada, y las marcas enunciativas son, habitualmente, mucho más evidentes. Dan cuenta de una mirada subjetiva al mundo y la posición autoral frente a lo que se está contando. Además, suelen ser discursos muy autoconscientes donde es habitual ver estrategias de autorreflexividad o intertextualidad, donde son frecuentes los discursos abiertos o ambiguos y donde el punto de vista autoral suele reflejar un posicionamiento ideológico marcado.

	Elemento de análisis	Posibles ítems de análisis
Enunciación ¿Cómo dice lo que dice?	Estrategias discursivas predominantes	Interpretación de los apartados anteriores
	Transparencia / presencia explícita de la enunciación	Presencia o ausencia de marcas enunciativas
	Autorreflexividad e intertextualidad	Marcas de autoconsciencia o de relaciones con otros textos
	Ambigüedad	Espacios de duda, reflexión, pensamiento
	Punto de vista	Posicionamiento ideológico

Tabla 8. Enunciación (elaboración propia).

El análisis de las diferentes estrategias discursivas empleadas por Ricardo Cases en *Paloma al aire*, arroja una mirada a la colombicultura como una práctica muy arraigada en la cultura local, propia de los pueblos de la zona de Levante, en la que la relación entre los palomos y sus dueños es muy estrecha: los animales dependen de ellos para su

supervivencia, mientras que para los *colombaires*, los palomos suponen una ilusión, una práctica en la que se vuelcan para alcanzar ejemplares que triunfen en los torneos y les lleven al éxito. Pero ¿cómo se gana? ¿qué es el éxito? El desarrollo de la prueba consiste en un ritual de apareamiento en el que gana el palomo que consiga atraer y pasar más tiempo con una paloma. Durante la prueba, una sola paloma es pretendida —perseguida, acosada— por aproximadamente cien palomos que compiten por llamar su atención. El palomo deportivo se convierte casi en un *alter ego* de su dueño, una prueba de los atributos tradicionalmente masculinos —fuerza, resistencia, belleza, inteligencia— y su poder de atractivo. De ahí esa relación tan estrecha que se gesta durante la cría y los cuidados de los palomos y que estalla en cada prueba. Los palomos representan los sueños y aspiraciones, pero también el éxito sexual de los hombres. Y eso explica también que sea un deporte absolutamente masculinizado. En el fotolibro los diferentes elementos significantes nos llevan a explorar las aristas de esta relación (figura 7).

Figura 7. La proyección de los atributos masculinos sobre los palomos

6. CONCLUSIONES

Ante las dificultades que a veces supone la lectura de un fotolibro contemporáneo, este artículo desarrolla una metodología desde la semiótica para analizar el fotolibro como texto de materialidad significante. Se supera la aproximación que analiza solamente la fotografía como texto, para desarrollar un método que permite aproximarse al conjunto del libro como texto y que tiene especialmente en cuenta la significación de la secuencia de imágenes, no las imágenes de forma independiente. Partiendo de un recorrido por las aproximaciones ya existentes al estudio de fotolibros, hemos elaborado un sistema de análisis que se nutre de tres vías: un modelo de análisis de la imagen fotográfica fija, un modelo de análisis fílmico y la teoría de diseño editorial y tipográfico. La metodología se desarrolla en siete categorías de análisis que hemos desplegado a partir del caso de estudio

de *Paloma al aire*, y que nos ha permitido fijarnos en cómo se construyen sus mecanismos de significación a partir de una lectura ordenada y sistemática de los elementos significantes que contiene, que nos ha permitido llegar a una interpretación acerca del vínculo entre el territorio, los palomos y los *colombaires*.

No obstante, como *método*, como *camino*, esta propuesta solamente muestra una forma de ordenación sistemática para proceder en la lectura e interpretación de fotolibros, de las muchas posibles. No puede tomarse como un formulario de aplicación directa, tan solo como una caja de herramientas para enfrentarse a los fotolibros. Además, nuestra propuesta es necesariamente incompleta. La complejidad del fotolibro como objeto artístico y la enorme variabilidad en su concepción, creación, diseño y formas de producción, hace que sea una tarea imposible —y, hasta cierto punto, estéril— recoger y sistematizar absolutamente todas las posibilidades de creación. Esta propuesta, por tanto, quizá puede tomarse más como un mapa que, a partir de unas categorías de análisis que abordan preguntas fundamentales sobre las particularidades del fotolibro como obra artística, pueden trazar un camino de aproximación a su lectura. Es decir, pretende funcionar como una herramienta para abordar el análisis riguroso de cualquier tipo de fotolibro. Por ello, debe ser lo suficientemente amplia y, al mismo tiempo, concreta, para resultar un modelo útil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADGER, G. (2010). *The Pleasures of Good Photographs*. New York: Aperture.

____ (2012). "It's narrative, but not as we know it... Sequencing the Photobook". *The PhotoBook Review*, 003.

____ (2013). "It's All Fiction. Narrative and the Photobook". En *Imprint: Visual Narratives and Beyond*, G. Knape, T. Martinsson, L. Wolthers & H. Hedberg (eds.), 15-47. Stockholm: Art and Theory.

BARÓN GARCÍA, J. (2011). *C.E.N.S.U.R.A.* Autoeditado [Distribución: RM].

____ (2021). *¿Cómo nace un libro?* Autoeditado.

CASES, R. (2011). *Paloma al aire*. Autoeditado.

CAZENAVE, J. (2022). *3x4=ORAIN. Música, cine y literatura en el fotolibro*. San Sebastián: San Telmo Museoa [Catálogo de exposición].

CAMPANY, D. (2014). "The 'Photobook': What's in a name?". *The PhotoBook Review, Aperture*, 007.

COLBERG, J. M. (2018). "Towards a Photobook Taxonomy". *Conscientious Photo Magazine*. Disponible en línea: *https://cphmag.com/photobook-taxonomy/* [04/09/2023].

DI BELLO, P; WILSON, C. & ZAMIR, S. (2012). *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*. London: I. B. Tauris.

ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen.

EISENSTEIN, S. M. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FERNÁNDEZ, H. (1999). *Fotografía pública*. Madrid: Aldeasa.

____ (2011). *El fotolibro latinoamericano*. Madrid: RM

____ (2014). *Fotos & libros España 1905-1977*. Madrid: RM.

____ (2016). *Nueva York en fotolibros*. Madrid: RM.

FERNÁNDEZ, H.; GIMENO, E.; URIARTE, J. Y DE MIDDEL, C. (2014). *LIBRO. Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España*. Barcelona: Fundación Foto Colectania.

GIERSTBERG, R. & SUERMONDT, R. (2012). *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards*. Rotterdam: NAI.

GIL SEGOVIA, J. (2019). "El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada". *Fonseca, Journal of Communication* 19, 69-86. Disponible en línea: *https://doi.org/10.14201/fjc2019196986* [04/09/2023].

GOLPE, G.; BÁEZ, R. Y MAROTE, A. (2020). *Curso Discurso*. Madrid: Cabeza de Chorlito.

GÓMEZ TARÍN, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.

HEITING, M. & KANEKO, R. (2017). *The Japanese Photobook*. Göttingen: Steidl.

HOCHULI, J. Y KINROSS, R. (2005). *El diseño de libros: práctica y teoría*. València: Campgràfic.

JOHNSTON, M. (2021). *Photobooks &. A critical Companion to the Contemporary Medium*. Eindhoven: Onomaopee Projects.

MARTÍN-MONTESINOS, J. L. Y MÁS HURTUNA, M. (2017). *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. València: Campgràfic.

MARTÍN NÚÑEZ, M. (2022). "Entre la narrativa, la poética y la cinética. La complejidad discursiva del fotolibro español contemporáneo". *Bulletin of Spanish Studies* 99, 113-149. Disponible en línea: *https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681* [04/09/2023].

MARTÍN NÚÑEZ, M. Y GARCÍA CATALÁN, S. (2015). "Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julián Barón". *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía* 10, 327-351. Disponible en línea: *https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5989* [31/08/2023].

MARTÍN NÚÑEZ, M.; GARCÍA CATALÁN, S. Y MARZAL FELICI, J., eds. (2022). *Puntos ciegos. Miradas afiladas. Discursos fotográficos y prácticas artísticas para hackear la posverdad.* València: Tirant lo Blanch.

MARZAL FELICI, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

MARZAL FELICI, J. (2011). "Cine y fotografía. La poética del punctum en *El muelle* de Chris Marker (*La Jetée*, 1962)". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 12, 54-63.

MCKEE, R. (2013). Story. *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Madrid: Alba.

NEVES, J. L. (2016). "What is a Photobook?" *Source. The Photographic Review*, 88.

ORTIZ-ECHAGÜE, J. Y RODRÍGUEZ MATEOS, A. (2020). "Auge y crisis del 'sueño europeo': una breve historia en fotolibros". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y fotografía* 21, 29-57. Disponible en línea: *https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.9998* [04/09/2023].

ORTIZ-ECHAGÜE, J. Y RODRÍGUEZ MATEOS, A. (2021). "*Blank Paper*: colectivo, escuela y comunidad fotográfica". En *Historias de la fotografía del siglo XXI*, M. Blanco Pérez y N. Parejo (eds.), 75-96. Salamanca: Comunicación Social.

PARR, M. & BADGER, G. (2004). *The Photobook. A History*, vol. 1. London: Phaidon.

____ (2006). *The Photobook. A History*, vol. 2. London: Phaidon.

____ (2014). *The Photobook. A History*, vol. 3. London: Phaidon.

PARR, M. & LUNDGREN, W. (2015). *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present*. New York: Aperture.

PRADA RODRÍGUEZ, M. J. (2018). *El libro en abismo. Relaciones y transferencias entre imagen y dispositivo en el libro de artista.* Tesis doctoral. Universidade de Vigo.

ROTH, A. (2001). *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York: PPP.

SHANNON, E. (2010). "The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century". *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies* 14, 55-62. Disponible en línea: *https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/nsr/article/view/237* [31/08/2023].

STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

VEGA DE LA ROSA, C. (2017) *Fotografía en España (1839–2015): historia, tendencias, estéticas.* Madrid: Cátedra.

VEGA PÉREZ, C. (2020). *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

La autora del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 15/01/2023
Fecha de aceptación: 11/09/2023