



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
**Lingue e Letterature europee, americane e
postcoloniali**

Tesi di Laurea

LA FOTOGRAFÍA EN LA LITERATURA: EL
RETRATO DE LAS PALABRAS.
MATICES DE LA RELACIÓN ENTRE
IMÁGENES Y PALABRAS ENTRE LOS SIGLOS
XIX Y XXI.

Relatore

Prof. Enric Bou Maqueda

Correlatore

Prof. Alessandro Mistrorigo

Autore

Elena Venturin

Matricola 869807

Anno accademico

2021/2022

ABSTRACT

Esta investigación se desarrolla alrededor de la relación entre literatura y fotografía. El intento que el trabajo plantea es analizar la conexión entre palabra e imagen, según las perspectivas y los ejemplos de autores y fotógrafos internacionales, aunque se mantiene un enfoque más específico en el mundo hispanico a la hora de hablar del género del retrato.

Al principio se presentará una breve historia de cómo se desarrolló la relación entre literatura y fotografía entre los siglos XIX Y XXI; se pasará luego al análisis de las técnicas narrativas que la confluencia entre estas dos artes ha permitido crear y en el concepto de fotografía como lenguaje: ¿existe un lenguaje de la imagen o se necesita la intervención de la palabra para aclarar el significado? Se observará el papel de la fotografía como instrumento para construir narraciones en el poema «The Photograph» de Thomas Hardy y en los cuentos «Las babas del diablo» de Julio Cortázar y «Avventura di un fotografo» de Italo Calvino. Luego se procederá observando algunos de los géneros híbridos más populares, aportando ejemplos de grandes fotógrafos y escritores como Gerardo Piña Rosales y su pasión por la fotografía, Man Ray y sus experimentos con los retratos y Juan Goytisolo que se distinguió en el ámbito del fotoperiodismo. Al final se concluirá sumergiéndose en el mar de la identidad humana y literaria examinando el género del retrato: un universo donde, desde los orígenes, se puede observar la convivencia entre palabra e imagen que se influyen mutuamente, como demuestra la exposición «El rostro de las letras» (2014) que atestigua la relación entre el mundo de la fotografía y el universo literario.

Por lo que se refiere a la conexión entre fotografía y literatura, por un lado, se observarán las dicotomías y se destacarán las opiniones desfavorables de algunos literatos con respecto al fenómeno fotográfico. Por otro lado, se destacarán las similitudes entre estas dos formas artísticas que van adaptándose a las diferentes épocas mezclando sus técnicas e influenciando la una a la otra. El trabajo mostrará cómo la fotografía condicionó la literatura y los cambios significativos que aportó en las estrategias narrativas y también en la manera de leer y apreciar los textos literarios. Además, uno de los temas que este trabajo propone desarrollar concierne la representación de la realidad. Según algunos críticos, la fotografía permite capturar momentos de la realidad de modo objetivo, habilidad que parece no pertenecer a la literatura. Con respecto a los distintos géneros que se enriquecen tanto gracias a la fotografía como gracias a la palabra, se verán ejemplos de la fotonovela y del «photographic essay», para

concluir dedicando especial atención al género del retrato y del autorretrato. A partir del Modernismo el retrato llegará a ser el emblema de la búsqueda de la identidad y en este trabajo se verá como este género ha evolucionado a lo largo del tiempo hasta el fenómeno del *selfie* y del culto de la imagen que ofrecen las redes sociales hoy en día, considerando también los aspectos filosóficos y psicológicos.

ÍNDICE

1. Introducción.....	7
1.1 Metodología.....	9
1.2 Marco teórico	11
2. Literatura y fotografía: los orígenes	13
2.1 Fotografía y Literatura se enfrentan.....	17
2.2 Fotografía como memoria.....	23
3. La popularidad de la fotografía.....	27
4. «La fotografía como recurso en la literatura»	35
4.1 El lenguaje fotográfico.....	41
5. Juegos de perspectivas: ficción VS realidad.....	47
5.1 Modalidades narrativas: un análisis comparativo	50
6. Los géneros híbridos	61
6.1 La fotonovela.....	68
6.2 «Photographic essay».....	73
7. Retratos y autorretratos: entre la imagen escrita y su representación visual.....	81
7.1 Autorretratos	88
7.2 «El rostro de las letras».....	93
7.3 La búsqueda de la identidad	102
8. Conclusión	107
Bibliografía.....	111
Sitografía	113

1. INTRODUCCIÓN

La cooperación entre palabra e imagen se remonta a la antigüedad, pero con la llegada de la fotografía se ha alcanzado una colaboración muy fuerte y prolífica. El tema de la fotografía despierta muchas opiniones diferentes: hay muchos aspectos de la imagen fotográfica, relacionada al mundo del arte y de la literatura, que se aprecian por un lado y se critican por el otro. Se pasa de considerar la fotografía como una narración por sí sola, que no necesita explicaciones o didascalia para ser comprendida, a la necesidad de añadir las palabras con el objetivo de expresar lo que la imagen fotográfica no consigue mostrar. A veces los textos que acompañan las fotos son muy breves, como los haikus o brevísimas frases, otras veces se trata de textos más largos en prosa o en poesía, pero la pregunta sigue siendo la misma: ¿esta relación es una cooperación en todas reglas o se trata de una amenaza a la comunicabilidad y a la potencia tanto de la fotografía como de la escritura en su individualidad?

El trabajo se plantea demostrar que la fotografía y la literatura juntas consiguen expresar mucho más de lo que conseguirían por sí solas, a través de las opiniones de los literatos y los fotógrafos que vivieron el principio de la relación y de los que siguen trabajando sobre ella hoy en día. En efecto, muchos escritores y críticos se limitan a definir la fotografía como impenetrable, otros se sirven de la palabra para entrar en la fotografía, no para explicarla o comentarla, sino para demostrar que nada y nadie es como aparece, específicamente delante de una cámara.

Algunos de los intelectuales y literatos que se apasionan por la fotografía y la acompañan a los textos demuestran que las fotos se convierten en elementos de reflexión, revelando lo que el artista entiende como realidad. No se trata solo de lo que aparece en las imágenes, sino lo que conlleva lo que se ve: emociones, expectativas, sueños y miedos. El fotógrafo americano Duane Michals explica la fusión de la fotografía y la escritura con estas palabras, citadas también en la obra crítica de Albertazzi:

La scrittura inizia dove la foto finisce [...] C'è una relazione simbiotica. Ecco perché testo e foto, guardati nello stesso momento, dicono qualcosa che nessuno dei due, individualmente, potrebbe dire (2017, 112).

En definitiva, se intentará demostrar que imágenes y literatura son formas de supervivencia, de recuerdo y de memoria. La fotografía puede repetir mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente y la escritura permite vivir otros lugares y tiempos.

La comunión entre estas dos artes puede ser considerada una forma de testimonio social, se pueden utilizar como instrumento de denuncia social, sobre todo en los géneros periodísticos y ensayísticos, como se verá en los capítulos siguientes.

Para explicar la relación entre palabra e imagen se recurrirá a las teorías de grandes críticos, entre otros Thoreau, quien decía que no se puede decir más de lo que se ve, por lo que el sentido de la vista adquiriría una posición privilegiada siendo la fuente primaria de todo tipo de narración. Sin embargo, Strand alteró esta idea y exaltó la fotografía como cambio en la forma de ver el mundo, introduciendo el concepto de «la mirada por la mirada», que se parece bastante a «el arte por el arte», sin otra finalidad.

Además, la dualidad de la relación será una constante a lo largo de la investigación porque, según la perspectiva de Nietzsche, la realidad se engendra por el encuentro y al mismo tiempo el enfrentamiento entre dos elementos dicotómicos: el caos y el orden. El filósofo alemán, retomando la mitología griega, afirmaba que estos dos elementos contrastantes se podían identificar en las divinidades Dionisio y Apolo. Lo dionisiaco representaba la vida y la muerte, la felicidad y el dolor, las pasiones que mueven el ser humano; lo apolíneo, en cambio, era el sueño y la ilusión donde el ser humano se escondía para huir del dolor de la vida. Este concepto se puede aplicar a la fotografía y la escritura en la medida en que el elemento dionisiaco se reconoce en la escritura donde se expresan la creatividad y las pasiones del hombre; en cambio, el elemento apolíneo se encuentra en la fotografía que, por su origen científico, captura la imagen de la realidad y la confina entre unos márgenes bien delimitados.

Por lo que se refiere al desarrollo del trabajo, además del marco teórico y la explicación de la metodología de la investigación, el texto luego se divide en seis capítulos: un discurso general sobre los orígenes de la relación y sus características y el papel de la fotografía como custodia de la memoria; siguen una panorámica sobre la popularidad de la fotografía y su consiguiente empleo como técnica narrativa y forma de lenguaje. En el capítulo siguiente se plantea la dicotomía entre realidad y ficción completando la reflexión con el análisis de las diferentes modalidades narrativas empleadas en los textos «The Photograph», «Las babas del diablo» y «L'avventura di un fotografo». Luego se llega a la distinción entre los géneros híbridos donde escritura e imagen cooperan, para terminar con un análisis detallado del género del retrato.

1.1. METODOLOGÍA

Para empezar, el desarrollo del presente trabajo consiste en llevar a cabo una reflexión entre la relación fotografía-literatura a lo largo de los siglos, desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, seleccionando las teorías que mejor explican los matices de una relación complicada y muy prolífica. Con esta selección se construyó un recorrido en el que se muestran las influencias de la fotografía en la literatura y las evoluciones de las dos artes en el mundo de la representación y de la comunicación.

Cuando finalmente se tiene definido el aspecto comparativo para analizar se pasa a buscar y analizar los ejemplos de escritores y fotógrafos pertenecientes a las diferentes épocas (entre otros Zorrilla y los primeros escritores-fotógrafos, Alfonso Sánchez García y Unamuno, los modernos Gerardo Piña Rosales e Isabel Muñoz) para descubrir las modalidades en las que en sus obras la imagen y la palabra interactúan o cómo se contraponen cuando su relación va quebrándose.

El enfoque del trabajo es cualitativo: el análisis se desarrolla con la recolección y consultación de artículos, ensayos, catálogos fotográficos y obras narrativas y la consiguiente recopilación y explicación de las informaciones obtenidas. Las fuentes primarias de la búsqueda son las obras teóricas de Roland Barthes y Susan Sontag, y la detallada descripción de la exposición «El Rostro de las Letras», las demás fuentes utilizadas son por la mayoría secundarias. Se trata de informaciones gráficas y escritas, comentarios y análisis de la relación fotografía-literatura que ayudan a establecer las características y la evolución de la cooperación a lo largo del tiempo, a través de ejemplos.

El procedimiento de desarrollo del trabajo consiste en una panorámica general de la relación entre palabra e imagen y su evolución en los siglos también en relación con las necesidades de la sociedad, junto con el empleo específico de la fotografía como técnica narrativa en la comparación entre tres tipologías textuales diferentes y su desarrollo como lenguaje y forma de comunicación; siguen el análisis y la descripción de los géneros híbridos más populares en los siglos XX Y XXI, con especial enfoque en las diferentes formas de retrato.

Se intenta demostrar la evolución de la relación y la constante conexión entre palabra e imagen que pervive desde la antigüedad, subrayando los cambios en la percepción de la verdad y de la ficción en la literatura cuando se acompaña por la fotografía, además de la influencia que la fotografía ha tenido en el desarrollo de la sociedad moderna promoviendo

el culto de la imagen y cómo esta culmina con la celebración de la autoimagen en los medios de comunicación social.

1.2. MARCO TEÓRICO

Antes de empezar es importante precisar algunos aspectos que permitirán entender mejor el trabajo. Primero hay que destacar que la fotografía y la literatura son medios cuya función consiste en vehicular un mensaje, una idea. Entrando en detalle, la fotografía es una forma de lectura visual que tiene su fundamento en la demostración de la realidad proponiendo su mensaje como un documento fidedigno con amplia proyección social. Estas características del nuevo medio se convierten en metáforas para describir la poética y el proceso de creación novelística que enfrenta la realidad a su interpretación. Se subraya, entonces, la doble naturaleza de la fotografía que por un lado es un producto científico fidedigno y por el otro se convierte en una forma de representación artística con carácter ficticio.

Por lo que concierne el origen de la relación palabra-imagen, empieza en la antigüedad donde las imágenes son formas de escritura que luego evolucionan separando los signos lingüísticos de los dibujos. La colaboración se mantiene a lo largo de los siglos en la relación entre pintura y literatura, pero con la llegada del daguerrotipo emerge el poder evocador de la imagen que se impone como documento de la realidad.

Asimismo, el pilar fundamental para el desarrollo de este trabajo es el concepto de écfrasis: la imagen y la palabra se relacionan mediante una descripción, una «re-presentación» de la imagen a través de la escritura: una interpretación. Esto se conecta con el concepto de lenguaje fotográfico y la definición de fotografía como escritura de luz (Albertazzi, 2017). Este concepto permite organizar también el análisis de tres textos por Hardy, Cortázar y Calvino, quienes utilizan las técnicas y el lenguaje fotográfico para enredar sus obras y mostrar las potencialidades narrativas de la fotografía.

Todo esto considerado, cabe destacar que, según la perspectiva de Roland Barthes (2016), la fotografía narra la realidad de los hechos, mientras que el texto, fantástico o poético, no resulta del todo fiable: la relación entre fotografía y literatura se desarrolla sobre los matices de la dicotomía entre realidad y ficción. La fotografía, por parecerse a la realidad, por ser su copia, se acerca más a la verdad. La literatura, en cambio, a pesar de ser verosímil, no consigue atestiguar su veracidad. De esta forma, por una parte, la fotografía y la literatura se complementan y originan géneros híbridos que obtienen mucho éxito. Sin embargo, por otra parte, Susan Sontag (2004) puntualizó que la lengua con la que a veces se describen las fotografías se limita a describir banalmente lo que aparece en la foto dejando de lado

sensaciones y sentimientos que transmite y privándola de su componente vívida. La misma componente que Barthes describe como «aire» y define como la verdad de una persona retratada, ese concepto la representación de individualidad e identidad que empieza con los retratos del siglo XIX y sigue hasta el siglo XXI con la evolución del concepto de autorrepresentación.

2. LITERATURA Y FOTOGRAFÍA: LOS ORÍGENES

La relación entre palabra e imagen procede de la antigüedad: la escritura de muchas poblaciones antiguas estaba compuesta por dibujos. Se podría afirmar, entonces, que la palabra y la imagen siempre han sido conectadas y que, a lo mejor, la imagen fue la que más influjo tuvo en engendrar la palabra. Pensando también en las tribus de la prehistoria que dibujaban en las paredes de las cuevas, la imagen siempre se ha considerado como un medio para comunicar, contar historias y dejar un testimonio. La escritura pictográfica, por ejemplo, o los jeroglíficos utilizaban dibujos para transmitir ideas de manera simple y con el fin de garantizar la comprensión.

A pesar de su origen ancestral (la escritura pictográfica remonta al Neolítico), este tipo de representación gráfica sigue siendo actual ya que constituye un lenguaje universal que permite ser entendido fácilmente. En concreto, si se tuviera que detectar la presencia de rasgos de la escritura pictográfica en la sociedad de hoy, se podrían tomar en cuenta los iconos o los emoticonos de los aparatos móviles: son símbolos genéricos que transmiten una idea sencilla y comprensible para todos. Con la evolución de la escritura pictográfica, se originó la escritura fonética que fue organizada en códigos de símbolos que representan sonidos. De esta forma, la escritura se alejó bastante de la representación gráfica del principio. Las imágenes que antes caracterizaban la forma primaria de comunicación dejaron espacio a la nueva forma de la escritura, aunque en algunos contextos particulares, como en los lugares de culto, las imágenes seguían utilizándose con frecuencia gracias a su fuerza representativa. Además, el sistema de la escritura era mucho más rápido, mientras que para representar algo con una imagen se necesitaba de mucho más tiempo, aunque con la introducción de los grabados que permitían realizar copias hubo una pequeña evolución desde este punto de vista, a pesar de que esta técnica siguiera siendo bastante lenta.

La llegada de la imprenta representó un desarrollo ulterior tanto para la escritura como para la imagen. Por una parte, los libros llegaron a ser asequibles a un público mucho más amplio, aunque el nivel de alfabetización siguiera siendo muy bajo. Para solucionar este problema y promover la alfabetización entre la población, se empezó a volver a asociar la imagen a la palabra introduciendo representaciones visuales en los libros, acercando las descripciones escritas a las imágenes visuales que ayudaban la comprensión. Asimismo, dibujos e imágenes en los textos, a partir de los manuscritos antiguos, eran también una

forma de adorno y enriquecimiento de la escritura, como pasaba, por ejemplo, con las miniaturas realizadas por los monjes en su labor de copia y traducción.

La aparición de la fotografía, además de ser un invento extraordinario que revolucionó la relación entre palabra e imagen, también afectó mucho la percepción de la realidad y contribuyó también a la difusión de la alfabetización entre la población, como se verá, por ejemplo, con el género de las fotonovelas en los años Sesenta del Novecientos. Considerando que esta relación empezó ya en la antigüedad, al principio, en los dibujos rupestres la escritura y la imagen aparecían fundidas la una en la otra. Aún así, la evolución de su relación las ha dividido y ahora son dos formas de comunicación que van por separado si bien mantienen una estrecha colaboración.

Con el presente trabajo, se intentará demostrar que la conexión entre las dos formas de representar la realidad persiste y que la llegada de la fotografía ha permitido la evolución y la validación de un vínculo tan patente y debatido. ¿La imagen visual inspira la narración y la palabra completa y adorna la imagen? ¿O, en cambio, la imagen decora la palabra ofreciendo una representación visual de lo que se escribe?

Las primeras mejoras en el campo de la fotografía se obtuvieron alrededor de la primera mitad del siglo XIX cuando el científico francés Joseph Nicéphore Niépce, gracias a una cámara oscura portátil que exponía a la luz una placa de peltre cubierta de betún, consiguió reproducir la primera imagen que no se desvanecía rápidamente. El físico francés Daguerre prosiguió las investigaciones empezadas por Niépce y en 1838 inventó el daguerrotipo que fue el primer procedimiento que comprendía un proceso de revelado¹. Sobre el nuevo invento se escribió:

El daguerrotipo está destinado a reproducir casi con total exactitud la belleza de la naturaleza y el arte, del mismo modo que la imprenta reproduce las obras del espíritu humano. El daguerrotipo es un grabado al alcance de todos; un lápiz tan obediente como el pensamiento; un espejo que guarda todos los reflejos, la memoria fidedigna de todos los monumentos y los paisajes del universo (Jules Janin, 1839).

¹ Este procedimiento consistía en recubrir una placa de plata con yoduro de plata y luego exponerla en la cámara oscura y someterla a la acción de vapores de mercurio que provocaban la aparición de la imagen latente que se formaba en el curso de la exposición a la luz.

Esta cita subraya algunas de las características del nuevo invento que marcarán su desarrollo y su creciente popularidad a lo largo del tiempo. Se trata de aspectos muy criticados y discutidos, por un lado, y por el otro, características sorprendentes, que solo pertenecen a esta nueva forma de representar la realidad y que, por esto, convirtieron la fotografía en un invento único. Ya desde el principio, Janin destacó el concepto de reproducción total y exacta de la naturaleza, o el carácter universal de la imagen fotográfica y su capacidad de estar al alcance de todos, aunque a lo largo de esta investigación se intentará averiguar si esta sigue siendo una verdadera cualidad de la fotografía. Se destacó también la capacidad de la fotografía de ser memoria de los acontecimientos de la vida.

Después del empujón que dio Daguerre, muchos científicos siguieron estudiando y desarrollando el nuevo invento, creando técnicas nuevas iban perfeccionando tanto el aparato para sacar fotos como los materiales empleados en el proceso de revelación. Se pasó del primer procedimiento negativo/positivo que resultó en el invento del calotipo por Talbot que permitía la multiplicación de una misma imagen, al autocromo inventado por los hermanos Lumière en 1906 que conseguía juntar tres colores en una sola placa. Y luego, con el revelado cromógeno de Fisher la fotografía en color evolucionó aún más. Al principio, la fotografía era solo para los profesionales y los más ricos hasta que George Eastman fundó una empresa llamada Kodak en la década de 1880, donde creó una película de rollo flexible que no requería cambiar constantemente las placas sólidas. Esto le permitió desarrollar una cámara de caja autónoma que tenía cien exposiciones de película y una pequeña lente única sin ajuste de enfoque. Para promover el nuevo modelo de cámara, el eslogan de Kodak decía «You press the button...we do the rest» y luego en el cartel publicitario se leía «The only camera that anybody can use without instruction». Estas frases con las que Kodak promovía su producto resumen muy bien la idea de fotografía del tiempo, idea que, por cierta parte, persiste en la consideración de la fotografía en la época contemporánea. De hecho, las palabras de la publicidad de Kodak presentan algunas de las características más interesantes de la fotografía; se trata de su inmediatez, tanto de su facilidad de comprensión como de ejecución y también de su rasgo universal, su característica de estar al alcance de todos. Luego Polaroid desarrolló un procedimiento para revelar la película dentro de la misma cámara en muy poco tiempo, consagrando el nacimiento de las instantáneas. En la década de 1980 y 1990, se desarrolló la cámara digital que consentía almacenar imágenes electrónicamente y en 1991, Kodak creó una cámara digital lo suficientemente avanzada como para ser utilizada de manera exitosa por los profesionales. La cámara se convirtió, de esta forma, en un

instrumento al alcance de todos y esto permitió una inmediata y masiva difusión de la fotografía entre todas las clases sociales.

Lo que resulta sorprendente es que la fotografía nació como descubrimiento científico, resultado de la fusión entre un procedimiento mecánico y unos procesos químicos, pero luego se convirtió en una forma de representación de la realidad, hasta llegar a ser una forma de expresión artística. Sin embargo, cuando el invento del daguerrotipo llegó a ser popular, el mundo del arte y de la literatura se dividió entre quienes demostraron curiosidad sobre el nuevo descubrimiento científico y su potencialidad por ser aplicado al arte, y quienes le miraban de reojo, percibiendo la novedad como un mero producto de la industrialización que no tenía nada que ver con el mundo del arte.

El desarrollo de la relación entre literatura y fotografía pasó por diferentes etapas de acuerdo con el variar de las épocas. A finales del siglo XIX, se puede ver como la escritura se apropió de una de las características más interesantes de la fotografía: la capacidad de ver de manera diferente con respecto al ser humano, de detectar matices de la realidad que no podrían percibirse de otra manera. Gracias a su rápida difusión, sobre todo a través de la imprenta, la fotografía se convirtió en el prototipo del documento fidedigno por su objetividad que no comprende residuos de memorias o fantasías. El realismo se volvió popular y se requirió una escritura documental y objetiva. En el Novecientos se presentó otra evolución de la relación entre literatura y fotografía. La corriente modernista se interesó por la fragmentación constitutiva de la fotografía y la utilizó para describir un mundo que poco a poco iba perdiendo todos sus semblantes de integridad y totalidad. En este periodo los autores identificaron su arte con la fotografía de tal manera que se homologaron no tanto con el artista o sea el fotógrafo, sino más bien con su cámara, o sea con la técnica que emplea.

Si entre las novedades de la fotografía sobresale el hecho de fijar las huellas del presente, el escritor modernista, como el fotógrafo, decidió capturar el momento, enmarcarlo y valorar su belleza. De esta forma, las técnicas propias de la fotografía, huella, enfoque y encuadre pasaron a ser empleadas en el mundo de la literatura que elegía mostrar realidades imperceptibles que la mera descripción mimética no conseguía detectar. Se crearon, entonces, paradigmas literarios en los que se presentaba una verdadera obsesión de los fotógrafos para intentar duplicar perfectamente la realidad, representando el mundo entero a través de las imágenes. Un ejemplo de este tipo de literatura se puede ver en el cuento de Italo Calvino «L'avventura di un fotografo» que se analizará más adelante.

2.1. FOTOGRAFÍA Y LITERATURA SE ENFRENTAN

Empezando por los orígenes, fotografía y literatura se distinguen por ser la primera un descubrimiento científico y la segunda un fenómeno artístico intelectual cuyo reto es narrar y contar algo que puede respetar los sucesos reales, pero también puede ser fruto de la imaginación. La literatura pone su enfoque en lo estético mientras que la fotografía, siendo uno de los primeros productos de la sociedad industrializada, reproduce al infinito lo que solo aconteció una vez, repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente, bajo el influjo de la ciencia, por un lado, y del arte, por el otro.

Hablando de diferencias, hay que destacar también el concepto de temporalidad. Por lo que concierne la fotografía, de acuerdo con la opinión de los filósofos Bergson y Deleuze² las imágenes se sitúan en el plano de la inmanencia, es decir el plano temporal donde coexisten pasado, presente y futuro. La fotografía permite capturar un instante temporal y eternizarlo. La definición de temporalidad conectada con la literatura se asocia más al tiempo de la lectura y al tiempo de la narración que tienen una relación dicotómica. La fotografía se podría definir como un instante congelado; por esta razón parece que tiene más conexión con la poesía. El cine, en cambio, está más vinculado con la novela.

A pesar de esto, literatura y fotografía se aúnan por su capacidad narrativa y comunicativa:

Los elementos indispensables que conforman la narración son la palabra y la imagen que permite contener una trama, es decir, una historia que tenga un principio, un conflicto y una resolución final, y que cause un placer por el ritmo de su estructuración (clímax) (Gutiérrez Blesa, 2013).

Lo que las acerca es el aspecto de la aventura: las fotos y las narraciones animan al usuario, quien disfruta las aventuras que las fotos y los textos le cuentan. Se subraya que es el principio de la aventura que permite que existan las fotos, además el crítico aclara que esto no quiere decir que la foto es animada, viva, sino que esta ánima a quien la mira, lo que se considera el fundamento de cada aventura (Barthes, 2016). Pues, se puede afirmar que tanto la literatura como la fotografía constituyen un medio para vehicular una idea, un mensaje. Con respecto a esto, la crítica Silvia Albertazzi propone una interpretación muy interesante. La escritora define la fotografía como una «scrittura di luce» que equivale a una forma nueva

² PEZZETTI TONION, F., «Le ceneri del tempo. Istanti privilegiati, fotografia e temporalità soggettiva nel cinema di Ingmar Bergman», *Arabeschi* n.1, 2013, pp.124-133

de describir la realidad. Por consiguiente, el fotógrafo se describe como un narrador de apariencias que con su propio idioma reproduce la realidad, dividiéndola en fragmentos.

Il fotografo, “narratore di apparenze” consapevole dei propri mezzi, racconta nella sua particolare scrittura il mondo in cui vive, e raccontando quel mondo lo ricrea nella sua lingua, la fotografia, una lingua nuova, che riproduce il reale segmentandolo, inquadrandolo in visoni rettangolari e, in questo modo, inserendolo nella storia (Albertazzi, 2017, 7).

La fotografía, como la escritura, es un filtro, un código, un lenguaje que permite percibir una realidad que resulta inalcanzable e incoherente.

El escritor y el fotógrafo utilizan la misma herramienta: la escrita. Mientras uno describe una imagen con mil palabras, el otro describe mil palabras con una imagen (Macedo, 2011).

Además, los estudios conducidos por Albertazzi demuestran que la componente meta narrativa de la fotografía es tan fuerte como para constituir un nuevo lenguaje. El lenguaje visual permite ver aspectos de la realidad que no se conseguiría detectar sin la ayuda de la fotografía. El fulcro de la relación entre escritura e imagen se encuentra, entonces, en la cooperación entre dos tipos de lenguaje donde, en algunos casos, la potencia de la imagen se sustituye a la escritura como elemento fundacional de la creación narrativa³. Barthes enfatizó esta cuestión cuando sugirió que la paradoja estructural de la fotografía corresponde a una paradoja ética: cuando se quiere ser objetivos y neutrales se intenta copiar la realidad de manera meticulosa, como si lo analógico fuera el factor de resistencia contra la inversión de valores. Sin embargo, la virtud de la fotografía se encuentra en su libertad de los valores, como, en términos cognitivos, su principal característica es que la fotografía es pura denotación, sin un código. La persistencia de estas paradojas implica que la modalidad de superposición entre fotografía y lengua no se entiende como una cuestión estructural de niveles o como un intercambio fluido, sino como lo define Barthes «a site of resistance» (Mitchell, 1995, 285).

³ Concepto desarrollado por la escritora y crítica Nancy Armstrong en su volumen *Fiction in the Age of Photography* (1999). Ella supone que la llegada de la fotografía ha permitido a la imagen convertirse en el punto de partida y de desarrollo de la narrativa, de tal forma que las descripciones que caracterizan el realismo literario victoriano ya no se refieren a los objetos reales, sino a sus representaciones visuales que los convierten en estereotipos.

En resumidas cuentas, el “lenguaje” fotográfico no dejaría de recordar ciertas lenguas ideográficas, en las cuales unidades analógicas y unidades descriptivas están mezcladas, con la diferencia de que el ideograma es vivido como un signo, en tanto que la “copia” fotográfica pasa por ser denotación pura y simple de la realidad (2016).

La fotografía ha sido fundamental para el desarrollo de una nueva interpretación literaria de lo real, permitiendo a los literatos compartir su visión de la realidad con su propio público y, al mismo tiempo, les ha permitido mantener el ritmo con la frenética modernización. Por cierto, la narrativa de muchos autores, como por ejemplo el inglés Charles Dickens, ha sido fuertemente afectada por la evolución fotográfica y gracias a esta la escritura se ha transformado en un sistema de imágenes fáciles de reconocer y que permiten a los lectores mantener la atención. Se trata de representaciones de los objetos conocidos que ya se encuentran en el archivo visual del lector y con las que él se enfrenta, como si estuviera delante de una fotografía.

Según Ortel (2002) ya en el realismo fotográfico del Ochocientos la fotografía influía de manera diferente en la escritura de acuerdo con los distintos conceptos de estética que se aplicaban a la imagen fotográfica. Se define «estetica della completezza» el tipo de estética que aprovecha la luz y describe la fotografía como un mero objeto de la visión. De otro lado, se reconoce como «estetica dell'incompletezza» aquella que está conectada con el punto de vista y que, por esta razón, confiere a la fotografía la definición de arte de la mirada (Albertazzi, 2017, 78-79). De este modo, la novela, al igual que la fotografía, llega a ser un espejo dotado de memoria⁴: la escritura intenta encerrarlo todo en el ámbito de lo visual, grabando la manifestación del objeto y guardándolo en lo real mediante la palabra.

Un ejemplo relevante de la intervención de la fotografía con sus técnicas innovadoras en el ámbito literario se puede encontrar en la obra de Robert Louis Stevenson. La teoría del escritor inglés defendía que, gracias a la intervención de la fotografía, la literatura tiene que ver con la realidad, pero sin representarla directamente. La fotografía constituye un filtro que matiza los aspectos de la realidad y se convierte en la fuente de inspiración para la representación de la realidad en muchas obras literarias. Para la creación de la novela *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de 1886, Stevenson se deja inspirar por los trabajos del

⁴ Se trata de una cita de Albertazzi (2017) que retoma una definición acuñada en 1859 por Olivier Wendell Holmes.

fotógrafo Francis Galton, quien ponía uno sobre otro los negativos para estudiar los diferentes principios de herencia mental y comportamental. El escritor inglés superpone tres narraciones y puntos de vista diferentes y pone como protagonista a un hombre con una doble personalidad. Sus elecciones rompen en toto con el concepto de una identidad fija, concepto que se retomará en los siguientes capítulos al introducir el género fotográfico y literario del retrato, además de mostrar diferentes matices de la realidad, los más patentes y los más ocultos.

Desde un punto de vista temático, resulta muy fácil detectar elementos pertenecientes al mundo de la fotografía en la narración de Stevenson, por ejemplo, la referencia a la dicotomía positivo-negativo en la transformación del protagonista o la semejanza tan evidente entre el laboratorio del doctor Jekyll y una cámara oscura. Sin embargo, lo que más llama la atención son la técnica narrativa y la escritura de Stevenson que vienen de un estudio muy atento del mundo y de las técnicas fotográficas. Por ejemplo, nunca se describe la inhumanidad de Hyde que aparece como un negativo estropeado.

El tema de la relación entre literatura y fotografía se puede aclarar, pues, mediante el concepto de *écfrasis*. Esta idea presupone la necesidad de una cercana colaboración entre imagen y escritura en beneficio de la comprensión. Gracias a esta colaboración se podría responder a la fatídica pregunta ¿cómo se lee la fotografía? El término *ekphrasis* viene del griego *ek* (afuera) y *phrasis* (decir, declamar, pronunciar) y se refiere a una descripción detallada y vívida del objeto que se ve. Umberto Eco decía que la *écfrasis*, según la tradición clásica, es cuando un texto verbal describe una obra de arte visual. Por consiguiente, el concepto de *écfrasis* se puede aplicar al estudio de la relación fotografía-literatura. No existe una sola lectura de una foto que tiene tantas interpretaciones como miradas que la observan. Cada observador/lector le confiere un significado diferente, por eso se podría decir que la *écfrasis* vuelve a presentar la fotografía, cada vez asignándole interpretaciones diferentes.

Por lo visto, a pesar de que fotografía y literatura pueden seguir su camino cada una por su cuenta, su relación permite desarrollar técnicas narrativas innovadoras juntando dos mundos que al final no son tan distintos como parecen. A veces el texto escrito se vuelve en un mensaje parásito que añade significados secundarios a la fotografía y, en este sentido, es la palabra que depende de la imagen sobrecargándola con la cultura, la moral y la imaginación. Si antes el texto aprovechaba la imagen para resultar más comprensible, hoy en día la fotografía corresponde a un texto paralelo: un texto visual en el texto escrito que permite nuevas interpretaciones. Así se explica también la nueva responsabilidad del fotógrafo quien,

como el escritor, intenta enriquecer de todas las formas posibles la concepción de realidad en el alma de quien mira.

Otra característica espectacular de la fotografía, como explica también la obra de Sontag se refiere a la capacidad de la cámara de hacer copias de lo que se ve a través de su objetivo. La cámara se parecía a una nueva modalidad de anotar, según la perspectiva de Talbot, que se caracterizaba por su impersonalidad ya que grababa una imagen natural que existía por efecto de la mera luz, y no por la intervención de un «artista». Sin embargo, también el uso de la cámara tiene carácter subjetivo dependiendo de la perspectiva de quien la emplea, de hecho, la gente saca fotos a un mismo sujeto de manera diferente. La hipótesis de que las máquinas ofrecieran una imagen impersonal y objetiva tuvo que ceder al hecho de que las fotografías no solo atestiguan lo que está, lo que existe, sino también lo que un individuo ve y percibe: las fotografías no son solo documentos, son también visiones del mundo.

De esta manera, el fotógrafo, como el escritor, crea su mundo fantástico y consigue ver muchas más realidades que el objetivo de su cámara. Las fotografías cuentan breves asuntos y a veces grandes historias: asistir a una exposición fotográfica se puede comparar con la lectura de las memorias del autor, lo que consiguió ver y que transformó de acuerdo con su percepción y perspectiva. «Es real que lleguemos a contemplar imágenes que él imaginó y que nos transmite a través de sus copias, pero sólo en el contenido fantástico que desborda la mancha fotográfica» (Taracena, 2009).

Según un dicho común, una imagen vale más que mil palabras. Sin duda, la primera lectura de una imagen fotográfica es una lectura emocional que se percibe de inmediato. La concentración excesiva sobre la esfera emocional podría comprometer las demás lecturas que la imagen fotográfica ofrece. De hecho, como ya se ha visto, aspectos como el encuadre, el contraste, la textura, el enfoque o el contenido pueden caracterizar la lectura de una fotografía. La peculiaridad de la primera lectura es que afecta directamente la sensibilidad personal del observador que medita sobre si le gusta o le desagrada la obra; si se quiere dejar atrapar por ella, participando, o si no le interesa y quiere abandonar la observación. Cada observador enfrenta la obra con sus prejuicios y la examina según su visión subjetiva.

Un desnudo femenino o masculino, conquista la sensualidad y sexualidad íntima de quien la contempla. Un ambiente de un pueblo, “me llega o no me llega”. Pero si descubro que este pueblo, es el mío y en la calle veo

reflejada toda mi adolescencia, entonces, esa imagen invadirá mis emociones (Taracena, 2009).

No obstante, si se deja de lado la subjetividad que caracteriza la primera observación, se presenta delante del espectador un vasto y fantástico mundo lleno de diferentes posibilidades y de una variedad infinita de interpretaciones. Finalmente, las imágenes conseguirán transmitir el mensaje del autor y transportar el observador a otro mundo; entre líneas se podrá leer el mundo imaginado por el fotógrafo, donde lo real podrá catapultar hacia lo abstracto u observando lo efímero se podrá revivir lo concreto.

Por supuesto, los tipos de lecturas que se acaban de explicar se pueden aplicar también al mundo de la literatura donde cada primera lectura de una obra es subjetiva, luego cada autor, a través de su estilo narrativo consigue mostrar su mundo a los lectores que dejando de lado sus prejuicios se dejan transportar y guiar por nuevos mundos. Taracena menciona por ejemplo a Miguel de Cervantes atribuyéndole una increíble capacidad de crear y plasmar imágenes con su pluma y definiéndolo un «gran maestro del lenguaje y perfecto fotógrafo de su época». Cervantes es un narrador y retratista que consiguió ilustrar la sociedad de su tiempo a través de sus personajes de modo magistral, «con tanta nitidez, textura y profundidad de campo»: la fotografía muestra el mundo, la literatura lo crea.

2.2. FOTOGRAFÍA COMO MEMORIA

Entre todos los recursos que la fotografía ofrece a la literatura es necesario también destacar el tema de la memoria. La fotografía parece alcanzar lo que la memoria busca desde siempre pero nunca consigue, o sea aislar un instante, congelarlo con respecto a la continuidad temporal que amenaza con olvidarlo. Este concepto se aplica también a la literatura, James Joyce, por ejemplo, recurre a la «epiphany⁵» para revelar la esencia de lo real en la banalidad de la cotidianidad. Tanto Roland Barthes como Susan Sontag, escritora estadounidense de *Sulla Fotografia*, afirmaron que la fotografía no recupera el pasado, sino que atestigua lo que fue y permite acceder a las imágenes, a las representaciones de la realidad. De esta manera, la acción fotográfica llega a tener valor ético además que meta-narrativo y ontológico. Esto presupone también el empleo de la fotografía con fines políticos dentro de la narrativa gracias a un matiz fantástico que se basa en la característica de la fotografía de no depender del tiempo y en su habilidad de crear conexiones que consienten reconocer alguna experiencia, algún recuerdo del pasado.

De acuerdo con lo que se ha analizado en los párrafos antecedentes, la literatura aprovecha los elementos típicos de la fotografía como la luz y el tiempo. Por lo que se refiere al tiempo, ya no hay una continuidad ordenada, sino fragmentos derramados como si fueran instantáneas. Pasando al elemento luz, los fragmentos temporales se transforman en rayos que alumbran pequeñas partes de la memoria, individual o colectiva, que se juntan gracias a la intervención de la imaginación.

A pesar de todo esto, los años sesenta del Novecientos introdujeron otra perspectiva: la incapacidad de ver las cosas directamente, todo se mira a través del filtro de la pantalla, como si la memoria y la imaginación ya no fueran fiables. Este tema permite que se desarrolle un contraste entre la vida física y la vida virtual, entre la capacidad o incapacidad de habitar el propio cuerpo y las apariencias. Y esto ha aumentado en la era digital donde las imágenes han llegado a ser una constante en la vida de las personas, de hecho, según las palabras del crítico Fred Richtin (Albertazzi, 2012, p.12) se ha dejado de lado la experiencia real para mirar su representación visual en una pequeña pantalla rectangular, casi en un proceso de mercantilización de la realidad:

⁵ El concepto de *epiphany*, típico de la narrativa de Joyce, constituye un momento de revelación provocado por unas palabras, un gesto o un acontecimiento. La epifanía consiente una mejor comprensión de la realidad de las cosas, en una repentina atribución de significado a eventos, imágenes e ideas.

Non preferiamo l'immagine perché è più immediatamente "reale", ma perché la rende più irreal, di un'irrealtà in cui speriamo di trovare un'immortalità trascendente, una realtà più alta, meno illimitata (Albertazzi, 2017, 94).

En definitiva, la fotografía es una manera de capturar o inmovilizar una realidad reacia e inalcanzable. O, a lo mejor, es una manera para ampliar una realidad vaciada, lejana, encerrada en sí misma. Es imposible poseer la realidad, pero sí se pueden poseer las imágenes, o ellas pueden poseer al ser humano. El presente no se puede poseer, pero, gracias a la fotografía, se puede poseer el pasado, lo que ya no está, que ya no es realidad: «Possedere il mondo in forma di immagini significa appunto riscoprire l'irrealtà e la lontananza del reale» (Sontag, 2004, 141). La relación entre memoria y fotografía puede representar el aspecto negativo de vivir en el pasado, viviendo de recuerdos. El aspecto que se acaba de mencionar, sin embargo, tiene también características positivas. Por ejemplo, la fotografía como fuente de recuerdo, es un instrumento que permite al pasado sobrevivir en el presente, es una forma de eternizar y objetivar la realidad para transformarla en un testimonio de la vida, en la memoria de lo que ha ocurrido.

Susan Sontag utiliza una manera fascinante de definir la fotografía, ella la ve como un evento en sí misma, como el encuentro entre un evento y un fotógrafo. De hecho, a pesar de cuánto fácil parezca sacar una foto, hoy en día aún más gracias a las nuevas tecnologías digitales, la fotografía requiere su técnica y su tiempo, los fotógrafos piensan y elaboran la mejor manera para atrapar aquel trocito de realidad que les ha llamado la atención. De esta manera, el evento concluido se conserva en su imagen volviéndose inmortal y llegando a ser aún más importante: el mundo de las imágenes, que está destinado a conservarse por mucho tiempo, llega a ser el guardián de la memoria del hombre, el testimonio de que el hombre ha existido. Y el fotógrafo con su cámara crea un nuevo mundo donde todo sobrevive, obteniendo una segunda vida: una memoria inalterable.

Los álbumes de familia constituyen el ejemplo perfecto para demostrar la importancia de la relación entre memoria y fotografía. Las imágenes pegadas a las páginas blancas representan los recuerdos de generaciones de madres e hijas, padres e hijos, atestiguan la historia familiar y custodian secretos y emociones que al mirarlas se podrán recordar durante los años. Decía Unamuno:

¿Quién que sea de familia, que conserve tradición familiar, no guarda en su casa un viejo álbum con los retratos de los padres, abuelos, tíos y antiguos amigos de la casa? El recorrerlos es de las cosas que nos dan más enseñanzas, y de las más fecundas, de las que vienen envueltas en poesía viva.

Según Calvino, la fotografía permite grabar momentos que, por el contrario, se quedarían en la fragilidad y en la sombra de los recuerdos. La fotografía permite eternizar lo que en cambio se quedaría en el olvido. Sin duda, además, los recuerdos tienen un papel fundamental en el desarrollo de la personalidad del ser humano y las imágenes, como las emociones, son el fundamento para la pervivencia de la memoria. Sin embargo, Calvino añade que no se puede considerar la memoria como un grabador fiel de la realidad y de la identidad, sino que se puede definir como una interpretación de la realidad que nunca para de evolucionar porque siempre está sujeta a transformaciones.

De acuerdo con los criterios propuestos por los surrealistas, las fotografías son omnipresentes, cuestan poco, se encuentran en un álbum o en un cajón, se cortan de un periódico o de una revista, o simplemente uno las saca por sí mismo con una cámara y los objetos que se fotografían se vuelven de alguna manera indestructibles. Las fotografías permanecen bellas tanto si son arrugadas, manchadas o descoloridas porque constituyen un recuerdo del pasado.

3. LA POPULARIDAD DE LA FOTOGRAFÍA

El hecho de que la fotografía fue un invento originariamente destinado a un público amplio, la convierte en un modo de lectura muy fácil para la comprensión o la descodificación textual-verbal. La literatura y la fotografía

Se integran en un universo comunicativo pues su función es transmitir una idea, un mensaje, dando lugar a dos tipologías textuales: la verbal y la icónica las cuales, al interrelacionarse, son capaces de construir realidades, como es el ejemplo del panorama. Los panoramas despertaron gran interés en el público por ser una forma de imitación de la naturaleza. El empleo de los medios técnicos, luminosos y sonoros creaban una ilusión de movimiento, de una realidad viviente. Walter Benjamin relaciona estos efectos con la literatura «panorámica», referida a la literatura costumbrista española (Gutiérrez Blesa, 2013).

Así que, a partir del siglo XIX la imagen fotográfica se ha empleado para acompañar el texto escrito e incrementar la fuerza comunicativa con el objetivo de llegar a un público más numeroso. Las dos formas de representación se han integrado en un universo comunicativo cuya finalidad es expresar una idea. De su relación han surgido nuevas tipologías textuales, verbales e icónicas. Por ejemplo, la literatura panorámica que pertenece a la literatura costumbrista española constituye un ejemplo de la relación texto-imagen y de su popularidad cada vez mayor. En 1846, en el prólogo de su «novela de costumbre», Antonio Flores describió la difusión del daguerrotipo: «Doce españoles de brocha gorda, que no pudiéndose pintar a sí mismos, me han encargado a mí, Antonio Flores, sus retratos», subrayando que la nueva técnica fotográfica se difundió muy pronto entre los nobles y los ricos burgueses, sobre todo por lo que se refiere a la práctica del retrato. Además, en el siglo XIX, en Europa se publicaban revistas periódicas que juntaban grabados y luego fotografías con textos literarios para conseguir una mayor fuerza comunicativa. En España se volvieron muy famosos el *Semanario Pintoresco Español* (1836) y el *Semanario Popular. Periódico pintoresco* (1862).



Ilustración 1: (a la izquierda) *Portada Semanario Pintoresco Español*, 1836



Ilustración 2: (a la derecha) portada *Semanario Popular. Periódico Pintoresco*, 1862

Y con el Naturalismo, la popularidad de la fotografía creció aún más y también la relación entre literatura y fotografía llegó a ser imprescindible, demostrando toda su potencialidad y todo su poder. El maestro del Naturalismo, Emille Zola, propuso una nueva definición de escritor, en relación con el influjo de la fotografía. Zola describió al escritor como una pantalla, es decir un intermediario que interpreta la realidad y la propone al receptor (López, 2006). Para más inri, Zola distinguió entre tres tipologías estética. En primer lugar, se identificó la tipología clásica que correspondía a la litofanía⁶, es decir una técnica decorativa compuesta por incisiones y daguerrotipos; en segundo lugar, Zola distinguió la tipología romántica caracterizada por su valor cromático correspondiente a las primeras fotografías coloreadas con un procedimiento manual (parecidas a los dioramas⁷). Y, por último, la tipología realista que se definió «zoliana» y remite a la foto en sí.

La fotografía y su técnica científica servirán pues para explicar poéticas o el proceso de creación literaria: Paul Valéry, de hecho, asemeja el proceso creativo de un poema «apparition-construction-revelation» a una cámara oscura donde se va revelando lo interior, lo escondido, hasta que se fija en escritura (López Suárez, 2006, 109).

⁶ Según la Real Academia Española, litofanía se define como «Técnica decorativa que consiste en aumentar o disminuir el grosor de ciertos materiales traslúcidos, como la porcelana, el alabastro o el vidrio opaco, para obtener efectos de mayor o menor luminosidad.»

⁷ El diorama está descrito en el diccionario de la Real Academia Española como «Panorama en el que lienzos transparentes pintados por ambas caras permiten, por efectos de iluminación, ver en un mismo sitio dos cosas distintas.»

Gracias a las corrientes artísticas del Naturalismo y del Verismo la fotografía, que es capaz de ofrecer datos objetivos, se convirtió en una fuente para la construcción fidedigna de la realidad. A propósito de esto, el escritor siciliano Elio Vittorini elaboró su propia técnica fotográfico-narrativa y la explicó en la revista *Il Politecnico*. Se trataba de crear frases iconográfico-narrativas juntando secuencialmente una selección de imágenes con el texto verbal.



Ilustración 3: Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953)

Este ejemplo de Vittorini permitió también distinguir algunas modalidades de la relación entre palabra e imagen, que se desarrollaba según tres líneas: la primera se refería a una incorporación recíproca de técnicas y temas, que ya caracterizaba la relación entre pintura y literatura; la segunda se refería a la colaboración entre pintores/fotógrafos y escritores y la tercera se desarrollaba alrededor de la «complementariedad», ósea el hecho de que la palabra y la imagen se unieran contribuyendo a perfeccionar el significado del mensaje que querían vehicular.

El cambio marcado por la fotografía en la cultura y en las costumbres ha sido enorme. Entre otros, uno de los aspectos más importantes es su universalidad. La fotografía se ha convertido en un instrumento explicativo simple e inmediato, que todos pueden comprender sin muchas dificultades. La fotografía es un arte «popular» en el sentido de que está al alcance de todos; al principio se vio como recurso para comunicar y enseñar a la gente que tenía un nivel cultural más bajo. Por su facilidad de lectura, la fotografía tuvo una proyección social muy amplia ya que reafirmaba de modo creíble y definitivo la posibilidad de una lectura visual (*ut videndo legant*) que el texto literario había aprovechado mediante la imagen para llegar al público iletrado o a quien tenía dificultades en descodificar los signos gráficos (López Suarez, 2006).

La imagen fotografía conseguía potenciar la demostración de la realidad que se reproducía de manera fehaciente. Se llegó, entonces, a la popularización del nuevo invento científico por su frecuente empleo a favor de una comunicación más clara y universal y su democratización se debió también a la difusión de la cámara como instrumento económicamente alcanzable para la mayoría de la población: un objeto para las masas, con un uso simple e inmediato y que al mismo tiempo constituía una forma de expresión propia y una manera de acordarse las experiencias vividas. A pesar de todo, se podría cuestionar si la enorme popularidad de la fotografía la ha convertido en un recurso superficial cuya credibilidad se va perdiendo. Por ejemplo, todos los móviles ahora tienen la posibilidad de sacar fotos muy bonitas y con una buena calidad. Sin embargo, por tener en sus manos el instrumento fotográfico, las personas no se convierten automáticamente en fotógrafos profesionales. Lo mismo se podría decir con respecto a la escritura: todos pueden escribir, pero esto no los convierte a todos en poetas y novelistas. La fotografía, como la escritura, es una forma para satisfacer una necesidad: es un medio para atestiguar lo que uno vive y experimenta. Lo que antes era el diario personal donde se anotaban todos los acontecimientos significativos del día, los pensamientos, las aventuras vividas, etc., se vuelve antes en los álbumes fotográficos y luego en la galería fotográfica del móvil donde aparecen momentos y personas significativos.

En resumidas cuentas, se puede afirmar que, en algunos casos, la fotografía ha sustituido a la escritura, sobre todo en la cotidianidad, en las relaciones con y en la percepción del mundo exterior; conjuntamente la imagen fotográfica desarrolla un papel muy interesante como símbolo de poder de algunas instituciones como la familia o la policía, convirtiéndose en objeto simbólico de una dinastía (en el álbum familiar) o en documento informativo (de reconocimiento como el pasaporte o el DNI). Y, además, la fotografía constituye una manera para sentirse un poco artistas: Sontag matiza que el sentimiento general del pasado afecta las cualidades y las intenciones de las fotografías, que poco a poco desaparecen; en efecto, el tiempo permite que casi todas las fotografías, aún las fotos amateurs, se conviertan en elementos artísticos.

La popularidad cada vez mayor de la fotografía permitió también crear el concepto de visión fotográfica que constituyó una nueva manera de ver, por un lado y por el otro una nueva actividad para hacer. Se empezó, por lo tanto, a buscar la belleza en las cosas más banales, en lo que se ve a diario y que normalmente no se considera mucho. Se difunde la idea del «heroísmo de la visión» (Sontag, 2004), por lo que los fotógrafos se consideran héroes

modernos cuando con sus fotos y con nuevas decisiones visuales consiguen suscitar interés; entre los objetivos fundamentales de los fotógrafos están la celebración de lo cotidiano y el descubrimiento de un tipo de belleza peculiar, que solo se puede capturar a través de la cámara. Las fotografías han demostrado que la belleza existe en cualquier cosa y que no hay que respetar unos cánones preestablecidos para que algo se considere hermoso o simplemente interesante.

La popularización de la fotografía tiene que ver también con la difusión de las imágenes de los grandes personajes y de los literatos. Evidentemente, al principio, los retratos aparecieron en las revistas, pero luego caracterizaron también la portada de los libros. De esta manera, la fotografía del autor acompaña la lectura: el simple retrato de quien escribe permite ponerse en contacto, de alguna manera, con el autor y el lector puede confrontarse con una imagen, una mirada, acompañada normalmente por unas palabras sobre la vida. De esta forma se consigue establecer una conexión, aún mínima con el escritor. Esto permite enfrentarse a la lectura con ánimo diferente y, a lo mejor, conseguir detectar algunos particulares que la obra ofrece. De la misma manera, también se recurre a la fotografía para animar los textos. Los libros escolares, por ejemplo, conjugan las palabras con las imágenes para ser más interesantes para los alumnos y suscitar su curiosidad. Estudiar historia resulta mucho más divertido y apasionante si se examinan también los documentos directos, que muchas veces son fotografías. Por ejemplo, entre las imágenes que más recurren en los libros de historia al tratar la Segunda Guerra Mundial se encuentran las instantáneas del famoso fotoreportero Robert Capa, que atestiguan la concitación del acontecimiento o las fotos de los prisioneros de los campos de concentración, testimonio de la Shoah.

A veces son los mismos sujetos fotográficos o las peculiares técnicas empleadas que permiten a la imagen fotográfica volverse famosa. A este propósito resulta muy interesante entender el criterio con el que se saca una fotografía. Por cierto, como se ha visto, cada fotógrafo tiene su perspectiva, como cada escritor tiene su estilo. A pesar de esto, cuando se escribe se tiene una idea que se va desarrollando y modificando, pero que ya se ha definido y que en la mayoría de los casos no tiene elementos aleatorios. Por el contrario, la fotografía es el resultado de la mirada del fotógrafo por una parte y de la suerte, del azar por la otra. Parece raro, pero lo que aparece en una fotografía es la mezcla de una visión del mundo y la casualidad de la realidad. Para explicarlo mejor se considere el ejemplo del fotógrafo holandés Koen Wessing. Una de sus fotografías más célebres retrata unos soldados, en el fondo la ciudad de Nicaragua destruida.



Ilustración 4: Koen Wessing, Nicaragua, 1978

Vista hasta aquí esta fotografía podría constituir un mero reportaje de un conflicto o retratar la destrucción de la guerra, sin embargo, la imagen cambia por completo debido a la casual aparición de dos monjas caminando en el fondo, detrás de los soldados. La intención del fotógrafo no era la de incluir las monjas en las que ni se había fijado, pero el choque que provoca el contraste entre la destrucción de la ciudad con los soldados en primer plano y las figuras de las monjas, que por casualidad aparecen en el encuadre, es la verdadera potencia de la imagen. La presencia simultánea de estos dos elementos es lo que consigue despertar la atención de quien observa y consigue provocar reacciones emotivas que estimulan el pensamiento y la reflexión. «La fotografia è un'operazione di tipo diverso. Pur non essendo in sé una forma d'arte, ha la singolare capacità di trasformare in opere d'arte tutti i suoi soggetti» (Sontag, 2004, 129).

Lo importante no es tanto si la fotografía constituye o no una forma de arte, sino su capacidad de crear nuevas ambiciones entre las artes que se convierten en metaartes o en medios de comunicación. Sin duda hay que distinguir entre estas nuevas formas de comunicar. Las artes tradicionales son elitistas, su forma distinguidora es la sola obra hecha por un individuo, además comportan una jerarquización de los temas que permite considerar ciertos sujetos importantes, nobles y profundos y otros irrelevantes, vulgares. Por el contrario, las fotografías, también gracias a las redes sociales, son democráticas porque devalúan el papel del productor especializado o del autor y consideran el mundo entero como material para examinar y de donde sacar inspiración.

En cualquier obra donde aparecen las fotografías se permite al lector/observador absorber la mirada, la visión de otro, una perspectiva distinta de la propia, por esta razón también se puede afirmar que la fotografía es un arte democrático y popular, porque permite conectar y compartir mundos y perspectivas distintos. También Federico García Lorca se

interesa por la fotografía, se deja retratar en su intimidad sentado y llevando una bata o con sus compañeros y también durante su actividad en la Barraca. Con *Poeta en Nueva York*, Lorca decidió que en su primera edición la fotografía tenía que ser parte de la obra. Y, por ejemplo, en la edición del vigésimo aniversario de la novela *La sombra del viento*⁸ de Carlos Ruiz Zafón además de la trama brillante impregnada de secretos y la escritura fascinante, se pueden contemplar unas fotografías históricas de Barcelona que representan la ciudad en el frenesí de principios del siglo XX. Algunas de las fotos son anónimas, en otras aparecen unas didascalías que aclaran cuál es el lugar que se retrata y otras son postales realizadas por Lucien Roisin Besnard (1884-1943), fotógrafo y editor francés establecido en Barcelona. Las fotografías se sitúan todas a mitad del libro, separadas del texto escrito que presenta descripciones muy detalladas y elaboradas de la ciudad de Barcelona dándole mucha importancia a la ambientación. Las intensas emociones que ya transmiten las descripciones de la ciudad adquieren aún más fuerza gracias a las imágenes fotográficas en blanco y negro que permiten viajar por la ciudad y vivirla.

⁸ RUIZ ZAFÓN, C., *La sombra del viento*, Booket, 2021

4. «LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO EN LA LITERATURA»

A propósito de la relación que se desarrolla entre la palabra y la imagen en la literatura, en muchos idiomas existe una expresión que dice «una imagen vale más que mil palabras»; es un adagio muy común que confiere a la imagen un poder enorme, una habilidad comunicativa extraordinaria que supera la palabra en su capacidad descriptiva y narrativa. Desde luego, hay diferentes opiniones sobre el tema; lo que es cierto es que la fotografía con sus técnicas innovadoras se convierte en un instrumento literario para afinar la poética o el proceso de creación novelística. En los capítulos anteriores se ha puntualizado que el recurso a la imagen en la literatura tiene orígenes antiguos. En los primeros ejemplos de intertextualidad, las imágenes eran pinturas o dibujos. Observando el código visual de la fotografía⁹ se puede averiguar que se han mantenido algunas de las características típicas del dibujo y de la pintura, que han influido la fotografía en aspectos como la perspectiva, la iluminación, el encuadre y el blanco y negro o los colores. Es más, también se puede recuperar el concepto horaciano de «ut pictura poesis» que demuestra la antigua conexión entre pintura y poesía con resultados muy fecundos en el humanismo renacentista. Sin embargo, la relación imagen-literatura se desarrolla también sobre esta dicotomía: el pintor reconstruye en su obra lo que ve en su alrededor, el fotógrafo, en cambio, selecciona una parte de la realidad y la revela, o sea permite una visualización clara de una de las numerosas facetas que la caracterizan.

Sontag define la relación entre fotografía y literatura poniendo el enfoque sobre el aspecto de la interpretación que se le da a la fotografía. La crítica subraya que la observación de la fotografía, lo que se le pide, siempre está subyugado por la intervención de la palabra y a propósito Sontag se expresa de esta manera:

Ciò che i moralisti chiedono a una fotografia è ciò che nessuna fotografia può mai avere: la parola. La didascalia è la voce mancante, e ci si aspetta che esprima la verità. Ma anche una didascalia perfettamente esatta è solo una possibile interpretazione, necessariamente limitativa, della fotografia alla quale è unita (Sontag, 2004, 95).

⁹ El código visual fotográfico está compuesto por perspectiva, encuadre, iluminación, blanco/negro y color, aspectos que vienen de la composición pictórica y que caracterizan generalmente la mayoría de las representaciones visuales.

Muchas son las tentativas de explicar las fotografías y se recuerda que, en ocasiones, las aclaraciones que se intentan añadir de forma escrita no tienen sentido o, mejor dicho, impiden y limitan las diferentes y variadas interpretaciones que se pueden dar a la imagen. En efecto, para categorizar la interacción imagen-literatura, se podría distinguir entre tres líneas de diálogo. Para empezar, se puede hablar de la relación entre texto plástico o visual y texto literario que consiste en trasladar e incluir técnicas y temas de modo recíproco entre las dos tipologías textuales; lo que se ha explicado anteriormente con el concepto de écfrasis. Luego se puede mencionar la convivencia y la colaboración entre los pintores y los escritores que luego se transformará en cooperación entre fotógrafos y escritores. Y para concluir, se llega al concepto de «complementariedad» que corresponde a cómo la palabra y la imagen se unen para alcanzar la perfección del significado del mensaje.

A pesar de tener aspectos en común con el mundo de la pintura, la llegada de la fotografía al principio se percibió como la interferencia de un cuerpo «extraño» que no tenía nada que ver con el mundo del arte (López Suárez, 2006). Como todo lo que representa una innovación y al principio no se comprende y no se acepta, lo mismo le ocurrió también a la fotografía, que inicialmente se miraba con temor y desconfianza, sobre todo por los artistas. Superado este primer momento de incertidumbre, al final, la imagen fotográfica se impuso por su capacidad «democratizadora de lo literario» y de «apelación a lo “popular”»; por su origen científico resalta su capacidad de demostrar la realidad, de ahí el carácter deíctico que le asignó Barthes y la capacidad de transmitir un mensaje fehaciente, un documento que atestigua la veracidad de los hechos. Además, la fotografía alcanza una amplia proyección social porque es fácil e inmediata de comprender y es simple decodificar su contenido. De este modo, la fotografía recupera concretamente el concepto de lectura visual que al principio caracterizaba los textos literarios que se servían de las imágenes para alcanzar un público iletrado, a primeras armas con la lectura. Se podría hablar aquí de simultaneidad narrativa que une el modo de representación verbal al modo de representación visual. De hecho, esto comporta el cuestionamiento tanto de la definición de narrativa entendida como mera escritura, como del acto mismo de leer. Para solucionar estas cuestiones se podría recurrir a la idea de Mitchell quien teoriza que también el lector tiene que evolucionar su modalidad de lectura siendo capaz de readaptar la interpretación verbal e integrarla con la visual, creando nuevos enlaces (Mora Perdomo, 2008).

La importancia de la fotografía reside, pues, en su función intertextual por crear una narrativa visual y por las alusiones metatextuales que conlleva su presencia en el texto verbal.

Se podría resumir esta idea con la capacidad de la fotografía de atestiguar la autenticidad y la verdad de lo que se narra: se presenta el *dictum fotográfico* «es, ha sido». Con esta fórmula se hace manifiesta otra característica de la fotografía que consigue representar imágenes del pasado y al mismo tiempo se convierte en un objeto del presente; de esta forma se denota la doble temporalidad de la fotografía que conmemora el pasado en una forma presente que puede pervivir en el futuro también: la fotografía puede ser al mismo tiempo presencia y ausencia. Presencia por sobrevivir en el presente y ausencia por referirse a un tiempo pasado, a una situación que ya no volverá.

La fotografía instala una conciencia del *haber estado allí* y crea una nueva categoría del espacio-tiempo. Por un lado, se refiere a un espacio local inmediato y, por otro lado, remite a un tiempo anterior, que ya se ha acabado. De alguna forma se podría decir que la fotografía junta el presente de la representación con el pasado de la existencia, y «se produce una conexión ilógica entre el aquí y el antes» (Barthes, 1964). Esta característica tan singular de la fotografía permite comprender su esencia, que se compone por una parte irreal que está representada por el *aquí*, por el hecho de retratar algo que en el momento en que se observa la foto no está o ya ha ocurrido, y por una parte real que retoma el concepto mencionado anteriormente del *haber-estado-allí*, ósea una evidencia del pasado, un matiz de la realidad que se ha grabado, y que desde ese momento pertenece tanto al pasado como al presente.

Para seguir reflexionando sobre el tema, y considerar una perspectiva distinta, el escritor catalán Juan Goytisolo opinaba: «Todas las ideas, aun las más respetables, son monedas de dos caras y el escritor que no lo advierte no trabaja sobre la realidad, trabaja sobre la fotografía» (Mora Perdomo, 2008). Las palabras de Goytisolo ofrecen otra interpretación de la interacción entre la realidad y su representación: la fotografía permite captar solamente una de las diferentes perspectivas que componen la realidad; si se piensa que todo es como aparece, entonces no se aprecia enteramente la realidad. Entonces, de acuerdo con estas observaciones, la fotografía captura y consigue transmitir en el presente solo una parte de la realidad del pasado.

El mismo Goytisolo definía la fotografía como «un filtro a través del que percibimos la elusiva y contradictoria realidad». Por cierto, la imagen fotográfica permite explorar lo que aconteció en el mundo de manera segura y alejada, sin entrar en contacto directamente con lo que pasa, sino observando desde otra dimensión, desde otro tiempo que ya no está afectado por los acontecimientos que se observan en las imágenes fotográficas. Mejor dicho, las fotografías ayudan la comprensión del mundo poniendo al observador frente a los

acontecimientos de la vida de forma directa y al mismo tiempo indirecta. De modo indirecto porque se trata de testimonio de acontecimientos verdaderos, que han ocurrido y se recuerdan; de modo indirecto porque dichos acontecimientos se experimentan a través de una fuente y en un periodo temporal diferente con respecto a cuando los eventos acontecieron. Las fotografías permiten reflexionar sobre la vida de forma sencilla, no es necesario elaborar grandes conceptos y tampoco se necesitan descripciones complejas. Lo que se mira es una realidad del pasado, sin explicaciones o interpretaciones, y el observador es libre de leer lo que ve según sus creencias, sus ideales y los sentimientos que la imagen que observa suscita en él.

Teniendo esto en cuenta se podría volver a la propuesta de Goytisolo de crear una poética de la mirada que permitiría descubrir los diferentes matices de la realidad, de acuerdo con las diferentes interpretaciones individuales. Por lo tanto, como explica Mora Perdomo, experta de la obra de Goytisolo, refiriéndose en particular a sus novelas *Cuadernos de Sarajevo* y *El sitio de los sitios*, la interacción entre palabra e imagen pretende borrar las fronteras epistemológicas y ontológicas de la autoridad del texto y sacudir al lector para que detecte los límites en que la realidad se construye, creando su propia opinión sobre los hechos que se les presentan en las fotografías y que se le describen con las palabras. En el estilo de escritura de Goytisolo la fotografía es fundamental ya que constituye su fuente de inspiración. El autor se sirve de la imagen fotográfica bien como elemento en la diégesis, bien como modelo para organizar la narración y el proceso discursivo.

La fotografía se vuelve sujeto y también instrumento de la literatura; su llegada coincide con el momento en que la literatura está abandonando el Romanticismo y está entrando en la época del Realismo. En particular, en el siglo XIX se desarrollaron movimientos literarios como el Naturalismo en Francia y el Verismo en Italia, que se inspiraban en la objetividad e impersonalidad fotográficas. A través de un lenguaje sencillo y directo, la literatura realista y naturalista intenta imitar la objetividad fotográfica proporcionando al lector imágenes de la realidad sin edulcorarla o espiritualizarla. Por ejemplo, el fundamento de la técnica narrativa del escritor italiano Giovanni Verga, exponente de la corriente literaria del Verismo, era el concepto de impersonalidad. Por cierto, en sus cuentos el autor recurría a la impersonalidad para conferir realismo a la obra. Para obtener este resultado, el autor tenía que alejarse, dejando de lado la subjetividad y sus reflexiones y explicaciones y poniendo al lector directamente frente al hecho. La técnica de la impersonalidad y de la búsqueda de la objetividad vienen del contexto fotográfico que

Verga experimentó ya desde pequeño, así que pudo servirse de sus técnicas e innovaciones para experimentarlas también en la escritura. Otra técnica narrativa que recupera las características de la fotografía es la fragmentación del texto. Leer textos fragmentarios donde la narración, por ejemplo, se desarrolla según la técnica del flujo de conciencia (típico de la literatura modernista y de las obras de Virginia Woolf y James Joyce) es como mirar en una de aquellas cámaras que se solía regalar a los niños. Apretando el botón, la imagen que se veía en el interior de la cámara cambiaba y se subseguía una serie de instantáneas que habitualmente representaban ciudades, elementos de la naturaleza o escenas cotidianas. Pues, leer los textos modernistas que se inspiran en la fotografía como elemento estructural, remite a ese juego que se hace de pequeños: una fragmentación de imágenes aparece delante de los ojos, se van formando y van desapareciendo una tras otra, recreando un álbum en la mente.

La fotografía inspira la escritura y el pensamiento y, por eso, es un instrumento imprescindible para la narración de los acontecimientos de la vida. La fotografía se ha vuelto esencial para atestiguar los acontecimientos de las guerras y su violencia como en las obras de grandes fotorreporteros como Robert Capa, Francesc Boix i Campo y Letizia Battaglia, los grandes y a veces destructivos fenómenos naturales y los estilos de vida y las diferentes costumbres de las poblaciones extranjeras por ejemplo Margaret Bourke-White, Steve McCurry o Sebastião Salgado. En breve, la fotografía es un medio de narración que se perpetúa en el tiempo y va adquiriendo cada vez más poder hasta llegar a la era digital, donde se afirma como medio de comunicación en las redes sociales. Subir fotos a Instagram o Facebook corresponde a narrar la propia vida, a contar historias, a «escribir» un diario de la propia existencia.

Del mismo modo, Sontag añade otra perspectiva a esta interesante reflexión y menciona el papel del fotógrafo y su experiencia directa en la definición de fotografía. En su ensayo la escritora explica que, según la opinión de los fotógrafos, «il fotografare è insieme una tecnica illimitata per appropriarsi del mondo oggettivo e un'espressione inevitabilmente solipsistica del singolo io» (2004, 105). Esto supone que quien realiza las fotos por una parte quiere comprender el mundo y por la otra quiere mostrar su propia visión de ello, como hace el escritor. Esta definición introduce nuevos aspectos del mundo de la fotografía. Por un lado, como previamente dicho, se considera la fotografía como una manera de constatar la realidad y de apropiarse de los objetos de interés que salen como sujetos en las fotos. Por otro lado, la fotografía aparece como una expresión individualista

del yo, una forma de expresión propia del sujeto que está detrás de la cámara y que le permite mostrar su punto de vista, manifestar su visión del mundo y de la humanidad.

Las fotografías son, por lo tanto, formas de leer el mundo. Sin embargo, su lectura que puede al principio parecer muy sencilla, resulta en cambio bastante traviesa ya que una fotografía puede tener muchas y diferentes interpretaciones de acuerdo con la perspectiva y la historia cultural del observador. Algunos críticos incluso sostienen la incapacidad de leer la fotografía y explican que esta es la razón por la que las fotos se acompañan muy a menudo por la lengua a través de didascalias que pretenden explicarlas. No obstante, las palabras que acompañan la imagen no consiguen detectar todos sus matices, solo pueden explicar algo a través de una limitativa interpretación, el resto se deja a una libre observación.

4.1. EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO

Si como se ha planteado anteriormente, la fotografía es, al fin y al cabo, una forma narrativa, se puede afirmar, por consiguiente, que constituye también un verdadero lenguaje: una forma visual de narrar, de contar y atestiguar, un documento visual con su propia manera de comunicar. La escritora y crítica Silvia Albertazzi define de forma muy poética la fotografía y le asigna el apelativo de «scrittura di luce». Albertazzi comenta que, según lo que ha experimentado ella a través de sus estudios, le parece que los literatos al principio estaban tan asustados por la fotografía porque ya habían denotado que se trataba de un nuevo lenguaje, una forma de escritura que amenazaba con suplantar la escritura tradicional conocida hasta aquel entonces.

Para desarrollar más detalladamente este tema, cabe mencionar el íncipit de uno de los ensayos presentes en la recopilación *Picture Theory* (1995) de W.J.T. Mitchell, donde el crítico empieza sus reflexiones razonando sobre tres cuestiones. La primera pregunta que se plantea concierne la relación entre fotografía y lengua, y por qué este tipo de interacción tiene que considerarse importante. La segunda cuestión subraya la peculiaridad de la relación como lugar donde se destaca el valor y el poder de representación de la realidad, con peculiar atención en la identidad ética y estética que adquieren las palabras y las imágenes. Y la tercera reflexión se centra en la relación de los aspectos mencionados anteriormente con el género literario del ensayo fotográfico.

Aunque a lo largo de su texto Mitchell desarrollará y profundizará las cuestiones que se acaban de mencionar, al principio propone unas respuestas muy breves que introducen a la reflexión:

1. Photography is and is not a language; language also is and is not a “photography”.
2. The relation of photography and language is a principal site of struggle for value and power in contemporary representations of reality; it is the place where images and words find and lose their conscience, their aesthetic and ethical identity.
3. The photographic essay is the dramatization of these questions in an emergent form of mixed, composite art. (Mitchell, 1995, 281).

Analizando las palabras del académico americano, la primera respuesta, la fotografía que al mismo tiempo es y no es lenguaje y el lenguaje que, a su vez, es y no es fotografía, podría parecer contradictoria y complicada. El crítico describe dos posiciones sustancialmente antitéticas sobre la relación entre fotografía y lengua. La primera idea que destaca se refiere a la consideración de la fotografía como un «mensaje sin código»¹⁰, una transcripción objetiva de la realidad visual. De acuerdo con la segunda descripción que se propone en el artículo, la fotografía se convierte en una lengua o se subraya la incorporación de la fotografía en el uso corriente de la lengua.

Para aclarar esta perspectiva, es necesaria la intervención de la teoría de Barthes. Según el ensayista francés existe lo que se podría definir una paradoja fotográfica, en otras palabras, se trata de la coexistencia de dos mensajes fotográficos. El primer mensaje, el *analogon*¹¹ fotográfico, no presenta un código de interpretación; el segundo, en cambio, se lee mediante un código y se considera como el arte, la escritura o la retórica de la fotografía por la necesidad de ser aclarado e interpretado. El *analogon* corresponde al mensaje denotado que es tan claro que no necesita explicaciones, se parece tanto a la realidad que no hace falta añadir contenido para entenderlo. Describir significa introducir un significado ulterior, dar un sentido secundario que se añade a través del código lingüístico, lo que constituye el mensaje connotado que está influenciado por la cultura y la sociedad a las que se pertenece. La descripción que acompaña la fotografía, por servirse de otro código que prescinde de la analogía de la fotografía con la realidad, presupone un cambio de estructura y de significado con respecto a lo que se muestra en la imagen, además de resultar a veces inexacta o incompleta. Ahora bien, la paradoja, según Barthes, consta no tanto en el choque entre mensaje denotado y mensaje connotado, sino en el hecho de que el mensaje connotado se desarrolla partiendo de un mensaje que no tiene código. Por consiguiente, la denotación de una fotografía, su representación, siempre está vinculada con lo que se cree ser su significado. De esta forma,

Connotation goes all the way down to roots of the photograph, the motives for its production, to the selection of its subject matter, to the

¹⁰ La expresión «mensaje sin código» viene del ensayo *La Imagen Fotográfica* de Roland Barthes, donde el autor explica que toda reproducción analógica de la realidad puede considerarse un mensaje que no tiene código interpretativo por su semejanza con la realidad y por esto el mensaje fotográfico constituye un mensaje continuo.

¹¹ Barthes habla del análogo fotográfico entendiendo la percepción de la realidad reproducida tal y como es, sin mediaciones ni códigos que den significado ulterior a lo que aparece.

choice of angles and lighting. Similarly, “pure denotation” reaches all the way up to the most textually “readable” features of the photograph: the photograph is “read” *as if it were* the trace of an event, a “relic” of an occasion as laden with aura and mystery [...] (Mitchell, 1995, 284).

Por lo tanto, la fotografía es el lenguaje de lo real, es su analogía mecánica cuyo mensaje primario llena por completo su sustancia y no deja lugar para que se desarrolle un mensaje secundario. En suma, entre las muchas formas de comunicación, la fotografía sería el lenguaje perfecto que consigue satisfacer la plenitud analógica de tal forma que no se necesitan más explicaciones, ya que añadiendo descripciones se incluirían mensajes secundarios que pertenecen al código de la lengua oral o escrita que connotarían el análogo fotográfico cambiando la estructura de lo que se muestra. Así pues, la escritura no explica la fotografía y la fotografía no aclara la escritura, sino que palabra e imagen son dos lenguajes distintos que van por separado y solo se completan el uno al otro sin cambiar sus esencias. Son dos caras de la misma medalla, la comunicación, son dos maneras diferentes de percibir la realidad y perspectivas distintas de los mismos acontecimientos: la descripción escrita de un paisaje retrata algunos detalles que la foto del mismo paisaje puede dejar de lado para matizar otros aspectos, y todo esto dependiendo también de la mirada del autor y del fotógrafo, del lenguaje escrito y del lenguaje visual.

Retomando la perspectiva de Burgin (Mitchell, 1995), se destaca que, a pesar de todo, la fotografía aparece casi siempre acompañada por la palabra, y aun cuando estas dos formas de expresarse no van juntas, y la escritura no acompaña la fotografía, las conexiones entre las dos formas de comunicación se hacen patentes a través de las sensaciones que suscita la vista de la foto o lo que permite acordar, formando una red de interconexiones entre palabras e imágenes, que se influyen y asocian entre ellas. Burgin empieza su reflexión desde el axioma fundamental de que las palabras y las imágenes son dos formas distintas de comunicar, desde la idea neoplatónica de que existe una lengua divina de las cosas, de los objetos, hasta la concepción moderna propuesta por Ernst Gombrich¹² que defiende el estatus natural y no convencional de la fotografía.

Sontag, a este propósito, señala que las fotografías se citan muy a menudo por su capacidad de ayudar la comprensión y la tolerancia. Se podría decir que «la loro suprema

¹² Ernst Gombrich es un histórico del arte austríaco, naturalizado británico, que vivió entre 1909 y 2001. Su contribución es muy importante por los profundizados estudios sobre los conceptos de imitación y tradición y por las nuevas aportaciones a los conceptos de «norma» y «forma».

vocazione è spiegare l'uomo all'uomo». Con todo, las fotografías no explican, sino que comprueban, afirman o señalan algo. El lenguaje fotográfico permite el conocimiento del mundo: da testimonio y revela lo que acontece a los alrededores. Todo lo que la cámara graba representa una revelación. El término «revelación», de un lado, se refiere a la «acción y efecto de revelar»¹³ y de otro lado remite al desvelamiento de una realidad oculta; para que algo se revele es necesario que se manifieste en una de las formas de lenguaje: escrito, oral o visual. Además, esta palabra tiene un significado específico dentro del lenguaje fotográfico y define el proceso químico a través del que se desvela lo que se ha grabado en los carretes. Entonces la fotografía cuenta y revela, comunica un matiz de la realidad. La imagen fotográfica ayuda a tomar consciencia del mundo presentando realidades que ya existen, desde perspectivas diferentes que varían según el sujeto que saca la foto, de acuerdo con su propio lenguaje.

Se vuelva por un momento a los planteamientos iniciales sobre la relación entre imagen y palabra, el mismo Barthes se preguntaba si es la imagen que duplica o repite algunas informaciones del texto, en un proceso de redundancia o si, en cambio, es el texto que añade información inédita. En la época clásica los libros ilustrados se volvieron muy de moda y, por consiguiente, los autores empezaron a plantearse el problema de la relación entre imagen y palabra. Barthes subraya que aun viviendo en una sociedad donde la imagen había tomado un lugar importante, el mensaje vehiculado por la fotografía seguía siendo un mensaje lingüístico y no un mensaje icónico, sobre todo por lo que se refiere a las comunicaciones de masa. Cuando se representa algo mediante la fotografía se puede elegir casi todo: el tema, el ángulo y también el marco, lo único que no puede ser modificado por la fotografía es la esencia del objeto retratado. En la fotografía la escena está ahí, capturada por el gesto mecánico que garantiza su objetividad. Por esta razón, las aportaciones del hombre en la fotografía, que se refieren a encuadre, enfoque, luz etc., forman parte del aspecto connotativo. El hombre escoge los signos del código cultural que caracterizarán la fotografía, pero la esencia del sujeto está en el sujeto mismo; de esta forma, la fotografía habla, mejor dicho, estimula el pensamiento: «la fotografia è sovversiva non quando spaventa, sconvolge o anche solo stigmatizza, ma quando è pensosa» (Barthes, 2016, 39).

Como destacó el intelectual francés, el mensaje lingüístico se encuentra en todas las imágenes, a modo de título, de leyenda, de artículo de prensa e incluso en el diálogo de una película. De hecho, se demuestra que en su época no se podía hablar de una civilización de

¹³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

la imagen, sino una civilización de la escritura, donde el elemento principal de la estructura informacional seguía siendo la palabra. Por esta razón el mensaje icónico seguía permaneciendo al margen, y el mensaje lingüístico prevalecía. Sin embargo, se puede afirmar que en el siglo XXI ya no es así. Hoy en día la imagen ha suplantado la palabra y se ha constituido la civilización de la imagen. Ahora se comunica prevalentemente a través de las imágenes y la escritura se ha convertido en un suplemento que tampoco es necesario. En los medios de comunicación social los emoticonos han sustituido a las palabras y las fotografías han suplantado las descripciones y los pensamientos; todo es mucho más inmediato y rápido.

5. JUEGOS DE PERSPECTIVAS: FICCIÓN vs REALIDAD

Reconocer la dicotomía entre realidad y ficción a menudo resulta una tarea complicada. Realidad y ficción están separadas por una línea muy sutil que no es muy fácil de detectar. Verbigracia, Sontag opinaba que conocer el mundo a través de las imágenes significa volver a descubrir la dimensión de la irrealidad, en el sentido de que se vuelve a descubrir una realidad que se acabó, que no está presente. Cuando se anunció el descubrimiento de este instrumento innovador que conseguía grabar las imágenes en la cámara oscura, como si fuera una magia, lo que más sorprendió fue la fidelidad con la que el daguerrotipo conseguía mostrar la realidad. Se introdujo el concepto de verdad objetiva y científica que poco tenía que ver con la subjetividad de la verdad que se representaba en pinturas o dibujos. Evidentemente, el origen científico de la fotografía y las nuevas técnicas de construcción de las imágenes ofrecieron desde el principio una forma objetiva y auténtica para la representación de la realidad.

Lo que se ve en las fotografías vivió y sigue viviendo en las imágenes grabadas en el papel fotográfico, que guardará su pervivencia en el tiempo, pese a que la realidad que representan concierne solo una parte de la totalidad, mostrando solo la perspectiva del fotógrafo. La capacidad de la fotografía de reproducir la realidad permite mostrar otro matiz del concepto de verdad, una verdad que se puede demostrar, que aparece tal y como es, que se vuelve en un verdadero documento, en un testimonio. Sin embargo, también la mirada fotográfica está sujeta a la influencia de la perspectiva del ser humano, por lo que se podría afirmar que «todo mirar resume falsedad» (Cortázar, 1993). Con esta emblemática proposición se introduce la reflexión sobre la dicotomía entre realidad y ficción en el mundo de la literatura y del arte.

Con lo de ser un descubrimiento científico y grabar fragmentos de la realidad tal y como aparece, la fotografía nace como manifestación de la verdad y la autenticidad de lo que muestra. Los procedimientos químicos que caracterizan su realización como producto de la ciencia permiten que su representación de la realidad se considere fidedigna. Si al principio este aspecto aseguraría adherencia a la realidad, cuando la fotografía se volvió en una forma de representación artística, esta característica pasó en segundo plano. Es más, en la época contemporánea la mayoría de las fotos que se ven no son el resultado directo de la cámara, sino que pasan por filtros y modificaciones que las mejoran y perfeccionan y, por eso, su conformidad con la realidad se vuelve mucho más débil. Por lo tanto, en algunos contextos,

en las redes sociales, por ejemplo, las fotografías no se podrán considerar representaciones fehacientes de la realidad.

Además, hay que considerar que las fotos muestran diferentes perspectivas de acuerdo con las diferentes miradas de quien está detrás de la cámara: cada fotógrafo tiene su visión del mundo e interpreta la realidad de forma diferente, detectando algunos particulares que pueden cambiar mucho según los diferentes ojos que miran la misma imagen. El resultado fotográfico es tan particular y raro que podría parecer una especie de magia: la fotografía se resume en una fusión entre lo científico y lo imaginario; y también se añade la componente personal, lo que caracteriza cada mirada. Gracias a la fusión entre estos aspectos se consiguen crear representaciones del mundo y escenas de lo real, capturas del tiempo. El ensayo *Sulla Fotografia* al final presenta al lector con una recopilación de citas de fotógrafos y literatos. Entre otras, Susan Sontag menciona las palabras que Louis Daguerre escogió en 1838 a la hora de promover su prototipo. Se trata de una especie de eslogan propagandístico para conseguir inversores que dice: «Il dagherrotipo non è solo uno strumento per disegnare la natura...le dà il potere di riprodurre sé stessa».

Si la cámara tiene el poder de reproducir la realidad, cada fotografía es un certificado de presencia, de existencia: Barthes rechaza cualquier comentario sofisticado sobre la fotografía, por un lado, por las características de las fotografías de ser analógicas en su estructura codificada y por el otro porque el realismo se tiene que encontrar en un lugar diferente; «I realisti [...] non considerano affatto la foto una “copia” del reale, ma la considerano un’emanazione del *reale passato*: una *magia*, non un arte». De hecho, lo que Barthes intenta demostrar en *La Camera Chiara* es precisamente esta magia típica de la fotografía, aunque esto conlleve entrar en una maraña de deseo y teoría, autobiografía y ciencia.

Ahora bien, hay que declinar este aspecto también al ámbito de la literatura por lo que se llega a la distinción entre la literatura de la realidad y la literatura de la duda (Ansón, 2000). La literatura de la realidad se fundamenta en el concepto de fotografía como verdad que se puede detectar en la literatura realista-naturalista. Se busca la objetividad fotográfica a partir de un lenguaje sencillo y escueto, como en la *Novela experimental* de Zola donde para describir la realidad en la literatura es fundamental observar: el lector se enfrenta a una o varias imágenes de la realidad que carecen de cualquier tipo de interpretación o espiritualización, no se emplea el lenguaje expresivo.

Por lo que concierne la literatura de la duda, la idea de fotografía que se manifiesta en esta segunda categoría corresponde a la de una información parcial. Aquí se le atribuye a la fotografía un punto de vista relativo, por eso se percibe como una información parcial. De esta manera la interrelación literatura-fotografía obtiene una connotación casi mágica. Susan Sontag define este aspecto como uso «talismánico» de la fotografía por su poder benéfico de eternizar la realidad que se puede conservar y llevar consigo, casi se tratara de un talismán. Este componente mágico contribuye a la afirmación del poder de la imagen fotográfica que provoca en el observador una experiencia casi catártica, la magia de revivir experiencias pasadas y recordar momentos de vida. El producto literario-fotográfico adquiere una dimensión ilusoria: con una actitud sentimental e implícitamente mágica se intenta alcanzar o poseer la realidad. Este uso «talismánico» vincula la fotografía con la literatura, pues la información en ellas contenida funde el mundo de la realidad con el mundo de la ficción, de la ilusión.

El fotógrafo escribe sin texto, sólo con la luz que capta la cámara, la realidad que se proyecta a través de la observación de la imagen, pero hay que tener algo en cuenta, y es que el fotógrafo ve más realidad que el objetivo de la cámara (Gutiérrez Blesa, 2013, 4).

5.1. MODALIDADES NARRATIVAS: UN ANÁLISIS COMPARATIVO

El interés que la fotografía suscita en los escritores se manifiesta en la visión y la técnica fotográfica aportadas a la narrativa. La literatura mundial está llena de obras que juntan escritura y fotografía, tanto por lo que se refiere a la técnica narrativa, como por lo que concierne el tema de la obra. Son muchos los autores que experimentan sobre el tema y en las siguientes páginas se intentará analizar los ejemplos de tres escritores de diferentes nacionalidades y diferentes estilos narrativos. El primer ejemplo es el poema «The Photograph» del escritor inglés Thomas Hardy, luego se verá la perspectiva de Julio Cortázar en «Las babas del diablo», para concluir con Italo Calvino y su cuento «L'avventura di un fotografo». Se trata de tres textos literarios muy distintos que se desarrollan sobre diversas perspectivas de la fotografía y de su relación con la literatura. Las tres obras juegan en el texto con el tema de la realidad y de la ficción, con la capacidad de reconocer lo que es falso de lo que es verdadero, y también con el tema de la lucha entre memoria y olvido.

Para empezar, se analiza el poema de Thomas Hardy¹⁴ que se titula «The Photograph» (1919) y cuenta la destrucción por el fuego de una vieja fotografía de la mujer que el yo poético amaba. Lo peculiar es el proceso de destrucción de la fotografía que se describe de modo muy detallado y con tono inquietante, casi se quemara viva a la misma mujer.

Then I vented a cry of hurt, and averted my eyes;
The spectacle was one that I could not bear,
To my deep and sad surprise;
But, compelled to heed, I again looked furtivewise
Till the flame had eaten her breasts, and mouth, and hair.

La desesperación del yo lírico es lo primero que se percibe: se describe la reacción a la visión del retrato que se quema como si el mismo yo lírico hubiera matado a la mujer en carne y hueso: «But I felt as if I had put her to death that night!». Sorprende mucho esta absoluta identificación del sujeto retratado con su imagen y, por consiguiente, de su vida con la existencia de la fotografía. Esta característica peculiar del poema puede considerarse un «eccesso di verità fotografica» (Albertazzi, 2017), la imagen es tan poderosa que parece que su sujeto esté presente.

¹⁴ Thomas Hardy (1840-1929) es un escritor y poeta inglés perteneciente al Realismo victoriano con importantes influencias románticas. Desarrolló una técnica narrativa innovadora por inspirarse en las técnicas fotográficas y cinematográficas.

Los versos del poema de Hardy muestran que es el retrato que escribe el poema, con su existencia y materialidad al principio y luego también con la violenta desmaterialización provocada por el fuego que lo destruye. El texto poético de Hardy brota el inmenso poder de la fotografía que evoca el hermoso y dulce pasado vivido con la mujer amada y también presenta al lector con el lado oscuro de la fotografía por representar un pasado destructivo que causa sufrimiento y dolor. Las imágenes poéticas utilizadas por el yo lírico en la descripción de la fotografía son muy sencillas y eficaces en la representación de la escena que se desarrolla entre las cenizas del fuego. Hardy también recurre al elemento de la mirada que en este caso es inquieta: al ver la combustión de la imagen, el yo lírico intenta huir deteniendo su mirada, ya que no consigue soportar la vista de la mujer quemándose. De todas formas, cuando vuelve a mirar la imagen de la mujer, lo hace de manera furtiva, casi a escondidas y la imagen se vuelve erótica: la llama del fuego alcanza los senos, la boca y el cabello de la mujer, casi fuera la última caricia por parte del amante. Este juego de alejamiento y atracción remite al voyerismo¹⁵ que es otra característica que pertenece al mundo de la fotografía.

En el primer verso «The flame crept up the portrait line by line» se describe que la llama empieza su acción destructiva trazando primero los márgenes del retrato, volviendo a enmarcar la imagen fotográfica dentro de unos límites de fuego. La imagen es tan vívida y el espectáculo es tan perturbador que al principio el yo lírico no quiere verlo y mira a escondidas porque las emociones que la foto despierta en él son tan fuertes que el hombre sufre atrozmente mientras asiste a la quema. En efecto, encontrar la foto despierta la memoria del yo poético que vuelve a acordarse de los tiempos vividos con la mujer de la foto hace años y que había olvidado con el paso del tiempo. La personificación de la fotografía es tan potente que la voz narradora, que desconoce si la mujer sigue viva o se ha muerto, al final del poema, se pregunta si la mujer en carne y hueso habrá sufrido a causa del dolor infligido a su imagen por las llamas o si su forma angelical le habrá mirado triste y melancólica desde el paraíso. Al final, de esa «picture husheathed from the past» solo queda un fantasma pálido del papel donde estaba retratada.

Reflexionando sobre las sensaciones y las reacciones que una fotografía puede causar cuando alguien la mira, resulta muy interesante también el cuento «Las babas de diablo» de Julio Cortázar. Se trata de un breve texto que forma parte de la obra *Las armas secretas* (1959)

¹⁵ Según la definición del diccionario de la Real Academia Española, el voyeur o voyerista es una «Persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas».

donde el protagonista, un joven fotógrafo suramericano que vive en París, sale a dar un paseo y en un mirador a orillas del río Sena saca una foto muy peculiar que rompe una especie de trance entre los sujetos retratados: una mujer rubia y un chico muy joven, que, según el fotógrafo Roberto Michel, no tendría más de catorce años. La instantánea parece romper el estado onírico en el que la mujer y el chico se encontraban. En efecto, al darse cuenta de ser los sujetos de la foto, los dos se agitan: el chico se escapa y un hombre que se encontraba leyendo un periódico en un coche un poco más lejos interviene junto a la mujer pidiendo al fotógrafo que le entregue la cámara para borrar la imagen. Solamente una vez en casa observando la foto revelada, que se mueve cobrando vida delante de sus ojos, el fotógrafo se da cuenta de que con su toma ha salvado al pobre chico de una experiencia sexual que habría sido un trauma para él.

La narrativa de Cortázar es muy famosa por sus estrategias narrativas innovadoras y este texto también presenta muchísimos elementos sobre los que reflexionar, a partir de la duda sobre quien narra la historia, ¿es el fotógrafo quien cuenta lo que pasó o es el acontecimiento mismo que se auto narra, como si el lector estuviera delante a una fotografía que revela la realidad? Además, la confusión, por así decirlo, de las voces narradoras contribuye a desestabilizar el tradicional equilibrio narrativo. El análisis del texto que se intentará desarrollar aquí parte de una perspectiva que agrupa todos los elementos del texto que remiten al mundo de la fotografía: desde el lenguaje empleado en la descripción del acontecimiento y sus elementos técnicos, hasta los sujetos de la narración: el fotógrafo y el resultado de su actividad, esa fotografía tan perturbadora.

Desde las primeras líneas se cuestiona la veracidad de lo que se cuenta. Por un lado, no se conoce el verdadero narrador y por el otro la verdad de la que se habla solo es un matiz de una verdad mucho más complicada.

Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere (Cortázar, 1959).

Además, se afirma en la narración que todo tipo de mirada presupone falsedad «porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos». Desde el principio se subraya

entonces la dicotomía entre realidad y ficción que aumenta también gracias a la atmósfera mágica que va envolviendo al lector a lo largo de la narración. Las estrategias narrativas empleadas por Cortázar engendran un sentimiento de curiosidad y también de ansiedad en el lector que se pregunta por qué la mujer rubia reaccionó de forma tan rara y por qué el hombre que se encontraba en el coche, y que aparentemente no tenía nada que ver con los demás protagonistas, intervino de manera tan potente y brusca.

Mientras va contando, el narrador subraya algunos aspectos de la profesión del fotógrafo y por ejemplo afirma que cuando se anda con la cámara se necesita estar atentos a todos los detalles que uno tiene a su alrededor. «De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena» (Cortázar, 1959). Cuando el protagonista decide sacar la foto de aquella escena para él tan inquietante afirma que a través de la fotografía habría podido restituir al encuentro entre la mujer y el chico «su tonta verdad». Analizando este epíteto se prospecta delante del lector una idea muy interesante de fotografía que se desarrolla a lo largo del texto. Al principio del cuento la fotografía corresponde a un pasatiempo:

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros (Cortázar, 1959).

Y se subraya, como se vio antes, el hecho de estar atentos y de tener cuidado con los detalles que se ven en los alrededores porque mirar siempre hay algo que llama la atención y merece la pena ser fotografiado. Luego se añade la componente falsedad, que el narrador afirma que pertenece a todo tipo de mirada porque sale de la persona misma. Sin embargo, se añade en el texto que, si se tiene en cuenta el elemento falsedad, es necesario quitar la máscara a lo que se observa, mirar más atentamente dejando de lado toda la influencia cultural, los preconceptos y las convicciones que ofuscan la vista.

Al final la foto se convierte en un medio para demostrar la realidad, para revelar los elementos escondidos que definen la verdad y que la mirada opaca del observador no consigue detectar a primera vista. Es en la mirada mecánica y científica de la cámara que se desvela y divulga la verdad. Además, se añade el tema del tiempo, de hecho, sacar una

fotografía significa seccionar el tiempo y parar el movimiento de la vida en un instante. Por eso es importante elegir la fracción temporal esencial, el instante perfecto.

Para concluir, al final del cuento los límites entre foto y realidad desaparecen y el pasado va confundiéndose con el presente en un juego de perspectivas que solo la fotografía consigue mostrar. Este concepto se ve reproducido en la narración que, como la fotografía, es dinámica y viva, siempre en movimiento. Observando la ampliación de la imagen que el fotógrafo cuelga en su casa después de haberla revelado hay un trastocamiento del orden de las cosas que a él le parecía haber aclarado. Lo que el hombre había imaginado sacando la foto de aquella escena en aquel momento era menos inquietante con respecto a la verdad que se revelaba delante de él. Los últimos párrafos resultan fundamentales para aclarar la situación y observar más detalladamente la asimilación entre literatura y fotografía.

Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención (Cortázar, 1959).

El fotógrafo se queda atrapado entre un «ahora» y un «antes»; no puede, pero quiere salir de la fotografía, de esa verdad horrorosa, está «corriendo inmóvil» (Iris Chaves Alfaro, 1993) y esto destaca también la necesidad de evolución de la narración para no quedarse atrapados en el mismo relato. En este fragmento se denota que tanto la fotografía, como la literatura son formas rígidas y estáticas, que permanecen en el tiempo. Sin embargo, como la fotografía puede tener vida y es una faceta de la realidad, el relato se puede modificar y borrar constituyendo una forma de escritura en movimiento, en devenir.

Cortázar muestra el enfoque fotográfico de esta narración también en algunas breves digresiones que a lo largo del texto describen las nubes que pasan. Leyendo estos fragmentos parece estar acostado boca arriba, ojalá en un césped, mirando una pequeña parte del cielo, como si fuera una fotografía. La mirada del espectador constituye los límites, como si se tratara de un marco, dentro del que van moviéndose las nubes o van apareciendo aves. O

también podría parecer que se está frente a una fotografía de un cielo despejado donde siguen apareciendo nubes, palomas, etc. Estas digresiones son una foto en movimiento que explica exactamente la perspectiva del relato entero: toda la realidad está delimitada por los confines visuales dentro de los que se mueve y se manifiesta.

Si Albertazzi describe «Las babas del diablo» como un cuento sobre la «fantasmaticizzazione della realtà operata attraverso il taglio fotografico» (2017, 90), Cortázar demuestra que la fotografía no es solamente uno de los temas que prefiere, sino un elemento que en su narración llega a tener valor ético, metanarrativo y ontológico. Además, los textos de Cortázar dan testimonio del uso político de la fotografía en la narrativa a través de su extraordinaria capacidad de prescindir del tiempo y recrear una serie de correspondencias y alusiones que permiten a quien observa reconocer alguna experiencia de su pasado, como expresaba Berger en *Capire una fotografia* (2014). La dicotomía verdad-falsedad, que podría tener su referente en la contraposición entre bien y mal, típica de la literatura de Julio Cortázar, se relaciona con la distinción entre realidad y ficción. A propósito, Iris Chaves aclara que el criterio de verosimilitud no tiene mucho relieve en este cuento ya que carecen las categorías lógicas para justificar el contraste verdad-falsedad y, en efecto, cuando se rompen las barreras entre realidad y ficción y se multiplican los puntos focales, las categorías tradicionales del relato pierden poder.

Al final, la fotografía llega a ser el elemento salvífico para el niño, que consigue escapar de un futuro horroroso, pero la imagen fotográfica se convierte en una prisión para el fotógrafo, quien se queda atrapado en una realidad perturbadora. Al ver y comprender aquel instante retratado en la ampliación el fotógrafo se queda atónito, rompe a llorar y cierra los ojos porque no quiere ver más la representación de aquella chocante realidad.

[...] a rinforzare l'idea dell'abisso che separa il momento vissuto e il momento in cui lo si narra (e/o legge) ovvero l'apparenza del reale dalla sua citazione, la fotografia stessa appare a livello tematico (Albertazzi, 2017, 90).

En el cuento, el autor emplea sus conocimientos alrededor de la fotografía para desarrollar la narración y reproducir, también a nivel temático, fases, ambigüedades e incertidumbres de la fotografía desde el momento en que se saca hasta su revelación, con énfasis especial en la ambigüedad y la diferencia entre el tiempo de la toma y el tiempo de la

visión: se captura algo que, en un primer momento, cumpliendo la acción fotográfica no se había notado, pero luego se percibe observando la imagen imprimida.

Si Cortázar también considera la fotografía como una manera de detener la nada, la misma idea caracteriza al protagonista de «Avventura di un fotografo» del escritor italiano Italo Calvino. El cuento se publicó en el libro *Gli amori difficili* en 1970 y narra del interés y de la relación obsesiva que Antonio Paraggi, quien al principio se define «non-fotografo», mantiene con la fotografía. Paraggi compara los fotógrafos amateurs con unos cazadores que después de haber capturado la imagen que desean vuelven a sus casas. Muy a menudo, entre los críticos se ha recurrido a una chocante metáfora entre fotografía y caza. Se ha asociado la acción fotográfica de elegir el sujeto, perfeccionar el enfoque y el encuadre para finalmente apretar el botón y sacar la foto, con la rutina del cazador que se apuesta para esperar su víctima y cuando la tiene en su mira, dispara y la captura. Solo cuando las fotos se revelarán se podrá afirmar haber vivido esos momentos y todo el resto solo será «ombra insicura di un ricordo».

El cuento empieza con una situación de incomunicabilidad que caracteriza la experiencia de Antonino, quien se encuentra sujeto de la fotografía a pesar de sí mismo. Si bien el hombre desprecia la fotografía desde el comienzo, en algún momento del cuento se ve obligado a ceder a su influjo por necesidades comunicativas y expresivas. Todo esto conlleva una multitud de problemas. Leyendo los primeros párrafos de Calvino resulta natural preguntarse por qué la gente saca fotos, cuestión para la que el escritor propone una respuesta muy sencilla: los padres sacan fotos a los hijos, los maridos a las mujeres, se retratan los lugares de vacaciones y todo esto para el mismo objetivo: grabar, fijar el momento, atestiguar lo que ha ocurrido.

La realtà fotografata assume subito un carattere nostalgico, di gioia fuggita sull'ala del tempo, un carattere commemorativo, anche se è una foto dell'altro ieri (Calvino, 1970, 3).

Ahora bien, según la perspectiva del protagonista Antonino Paraggi, esta manera de seleccionar los elementos fotográficos es demasiado idílica. Se propone de esta forma una imagen perfecta, que solo retrata lo bello, prescindiendo de todos los elementos feos e imperfectos que, en cambio, constituyen la esencia de la realidad. Al contrario, lo que propone Paraggi es muy diferente. Las fotos «en general» no son suficientes según Antonino.

Mediante el objetivo, él quiere capturar cada matiz de la realidad realizando un catálogo de lo real. Lo que anteriormente era su punto de vista alejado y crítico sobre la fotografía, se vuelve en una reflexión casi filosófica: como todo es digno de ser fotografiado, se tendría que vivir para sacar fotos.

Antonino se acerca al mundo de la fotografía para no sentirse aislado por sus amigos, todos fotógrafos amateurs; aunque su inicial aversión a la fotografía le permite reflexionar sobre el sentido que tiene y sobre el interés de la gente en fragmentar la continuidad temporal del día sacando instantáneas que valen poco más que un segundo. Nada más empezar a usar la cámara, Antonino quiere experimentar y desarrolla una verdadera obsesión para obtener la fotografía perfecta, la más auténtica, la que revela la esencia del sujeto retratado. Antonino, con la ayuda de la cámara, reflexiona sobre el significado de las acciones del fotógrafo y de quien se deja fotografiar. Además, el protagonista se pregunta si la esencia del retrato se puede comprender en un flujo de instantáneas que recomponen el individuo como si fuera un rompecabezas o en la máscara social de la pose que poco a poco revelará sus significados (Puglisi, 2001).

Con la finalidad de conseguir la representación perfecta, Antonino no para de sacar fotografías de su amada Bice, a partir del momento en que se despierta y durante todo el día; hasta llega a seguir a Bice a escondidas por la calle para sacar un retrato auténtico: «C'erano molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili a fotografare, ma quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse le une e le altre» (Calvino, 1970). Las infinitas imágenes de Bice representan su identidad fragmentaria que, de acuerdo con la idea de Antonino, solo se completa cuando ya no es posible sacar más fotografías. Y cuando la mujer le deja, cansada por su comportamiento obsesivo, la condición neurótica de Antonino empeora aún más: se encierra en casa deprimido y con la cámara al cuello para capturar hasta la ausencia de Bice.

En su desesperación, Antonino llega a reflexionar sobre la figura del fotorreportero quien se contrapone, a su parecer, a la figura del fotógrafo. Y en sus observaciones, el protagonista llega a la conclusión de que la verdadera fotografía es la que comprende todos los fragmentos de la vida privada de un hombre sobre un fondo de acontecimientos de la vida pública que acomuna todo el mundo.

Per far entrare tutto questo in una fotografia occorre conquistare un'abilità tecnica straordinaria, ma solo allora Antonino avrebbe potuto

smettere di fotografare. Esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su sé stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola vía que gli restava, anzi la vera vía que lui aveva oscuramente cercato fino allora. (Calvino, 1970).

Con este último fragmento se describe la conclusión de la experimentación fotográfica de Antonino, a quien falta solamente el recurso a «la fotografía de la fotografía» para intentar dar un sentido a su experiencia y cerrar un círculo que solo puede concluirse de esta manera. La visión de la fotografía propuesta por Calvino demuestra a los lectores que la realidad es un mundo de imágenes libres que no se pueden atrapar de alguna manera: el ser humano y la realidad no se pueden subyugar o encerrar en una foto. Por consiguiente, la obsesión de Antonino por la fotografía refleja una personalidad narcisista que lo quiere todo sometido bajo ciertas reglas. De hecho, Calvino invita a ver el mundo desde una perspectiva compleja, donde nada es eterno ni perfecto, tampoco las fotografías.

Con una pizca de ironía y acento deductivo, el escritor propone en su narración unas argumentaciones para mover una crítica a la fotografía, hasta llegar a una solución típica del Novecientos que también refleja el estilo y la poética de Calvino. Su perspectiva explica que al final lo único que queda por hacer es reformular lo que ya se ha dicho, volver a contar lo que ya se ha contado, inspirarse en la literatura del pasado para proponer nuevas visiones, concretamente volver a fotografiar lo que ya se ha fotografiado. Por lo que se refiere al sentido de la fotografía, es importante citar lo que Calvino afirmó en *Lezioni Americane*¹⁶, donde soñaba con una pedagogía de la imagen icástica, sin disfraz ni adorno.

Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza, d'altra parte, lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica" (Puglisi, 2001).

La fotografía es una forma natural de representación de la realidad que, como sugiere Calvino, permite cristalizar momentos que si no quedarían sujetos de la fragilidad y de la inseguridad asombrosa de los recuerdos. La fotografía parece volver eterno lo que, en

¹⁶ Calvino, I., *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Collana Saggi blu, Milano, Garzanti, 1988. Es un ensayo que documenta unas cuantas clases para *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* en la Universidad de Harvard en el año académico 1985-1986. Debido a la muerte de Calvino en 1985 las clases no se dieron y póstumo a su muerte se decidió publicar sus artículos.

cambio, sería objeto de modificaciones sucesivas o del olvido. Mejor dicho, los recuerdos desarrollan un papel fundamental en la plasmación de la identidad del hombre y las imágenes, como las emociones, tienen un papel determinante en la conservación de la memoria.

La imposibilidad de fotografiar todos los matices existentes de Bice y la frustración que conlleva esta imposibilidad ponen una cuestión fundacional: los recuerdos pertenecen al tiempo y, como el tiempo, están destinados a huir, gravitar y multiplicarse constantemente, como se ha visto también en el poema de Thomas Hardy. Calvino reafirma que la memoria no graba fielmente la realidad y la identidad, sino que consiste en una interpretación que no para de evolucionar bajo continuas transformaciones. La realidad que se graba en la fotografía se presenta de inmediato con un carácter melancólico y nostálgico, de una felicidad que se ha perdido, desvaneciéndose en el tiempo: «la vita che vivete per fotografarla è già in partenza commemorazione di sé stessa». Y si la conmemoración es solemne y unívoca, la memoria tiene que ser lábil, incierta, esquiva.

Los tres textos literarios demuestran que la fotografía, además de protagonizar los cuentos, es también una modalidad de estructurar la narración. Además, las tres obras se acomunan por la presencia de las fotografías en la narración y por lo que estas suscitan en los personajes: son fuente de recuerdo, son búsqueda de identidad, formas de representar la realidad, son el resultado de la casualidad o de una búsqueda obsesiva de la perfección. De todas formas, todas las fotografías son un lenguaje expresivo, una forma de comunicación.

6. LOS GÉNEROS HÍBRIDOS

Después de ver como las técnicas y los temas fotográficos se emplean en la literatura, en este capítulo se irá describiendo de qué forma la fotografía y escritura interactúan en los textos. El término «fotoliteratura» comprende las diferentes interacciones entre el mundo de la escritura y el universo de la fotografía. Se trata de relaciones híbridas, que comprenden un amplio abanico de posibilidades, pueden ser de tipo documental-realístico o ficcional; pueden tener su origen en las colaboraciones entre autores y fotógrafos; pueden jugar con las diferentes formas de presencia-ausencia de la fotografía tanto en relatos de ficción como en ensayos; pueden, como no, desarrollarse sobre el tema de la fotografía o pueden profundizar temas diferentes.

A partir de la introducción de la fotografía en la literatura como medio para desarrollar la narración, se crean diferentes esquemas en los que la fotografía colabora con la literatura y estos esquemas originan distintos géneros narrativos. Desde los más clásicos ensayos documentales, que obtienen su máxima expresión a mitad del Novecientos, se pasa a géneros cuyo fin es deleitar al lector, como por ejemplo las fotonovelas. Hay que subrayar que en las primeras publicaciones a mediados del siglo XIX la fotografía tenía meramente una función ilustrativa; con el paso del tiempo y el ulterior desarrollo de las técnicas fotográficas van apareciendo los primeros fotolibros en los que los autores conceden igual importancia al texto y a la imagen.

Georges Rodenbach es el primer autor que crea la novela ilustrada, en su obra fotos y textos nacen juntos porque el autor los quiere de igual manera incorporar en la obra. Lo más interesante es el hecho de que la primera edición de la novela *Bruges-la-Morte* (1892) presenta fotografías de Bruges que en las ediciones siguientes se verán reemplazadas por ilustraciones o imágenes nuevas e, incluso, se omitirán. Esta peculiaridad se puede ver como testimonio de la dificultad de aceptar la fotografía como complemento artístico del texto escrito, estas estrategias afectarán la voluntad del autor que había elegido esas imágenes para acompañar y caracterizar al texto. Los autores y fotógrafos se distinguen también por las elecciones de las imágenes. Algunos, como Wells y Rodenbach eligen imágenes artísticas. En cambio, otros como Breton, por ejemplo, prefieren la componente documental, tal vez con su acepción surrealista de proclamadora de un misterio imposible de resolver.

Al final es el lector quien tendrá que interpretar el significado de las imágenes en el texto o analizar los detalles ausentes que, en cambio, se describen recurriendo a la figuración

verbal; a través de su experiencia personal y de su conocimiento del mundo cada lector conseguirá apreciar y descubrir tanto el texto visual como el texto verbal. En resumidas cuentas, la fotografía no se pone como simple ilustración o anti-ilustración, sino se define, según Baetens¹⁷, como ilustración oblicua o dubitativa; no basta con relacionar directamente el texto con la fotografía según una lógica identitaria basada en referentes comunes, se necesita introducir una lógica del lugar que se fundamenta en el espacio que el texto y la foto comparten en las páginas del libro combinando las representaciones y, de esta forma, descuida de las expectativas preconcebidas de los lectores.

La acción fotográfica se desarrolla, pues, como una forma de la imaginación, tan inherente al individuo que se manifiesta a nivel inconsciente, como si quisiera confirmar la idea de Susan Sontag de que todo tipo de arte aspira a la condición de la fotografía. El fin de las fotografías en los textos no se encuentra en su representación como ayuda o clave para la lectura, ni como elementos simbólicos o metafóricos; las fotos «rappresentano, semmai, un contributo ante-litteram alla psicogeografia del quotidiano, la cui mancanza di elementi artistici vuole essere conferma di autenticità» (Albertazzi, 2017).

Cuando la fotografía se considera como ilustración dubitativa, su característica es la de ampliar el entramado narrativo donde se cruzan realidad y ficción. En muchos textos, sobre todo al principio, la fotografía, por su carácter científico, tenía la función de confirmar la veracidad de la historia. Sin embargo, durante su relación con la literatura, la fotografía ya no se empleará solamente por su característica lealtad a la realidad, sino que se convertirá en un instrumento en las manos de los autores que se servirán de ella en sus textos como elemento de inspiración o de manera ficticia, con la excusa de su autenticidad, para que la narración resulte verosímil.

Se verifica que el empleo documental de la fotografía no consigue confirmar la veracidad del cuento, sino que acaba por convertirse en una duda sobre la veracidad de la misma fotografía. Con la invención de historias ficticias partiendo de fotos verdaderas, la fotografía se convierte en un objeto encontrado, en una fuente de recuerdo en la narración y en un elemento estimulante para el autor. Para evitar que la construcción fotográfica quede aproximada y vaga, Benjamin propone añadir la didascalia para empezar el proceso de «literarización» de la fotografía. Hablando específicamente de los géneros que juntan escritura

¹⁷ Jan Baetens es profesor de Estudios Culturales en la Research Unit of Literary Studies; ha colaborado en varios programas sobre estudios comparados en las universidades de Lisboa y también en Granada.

y fotografía, se podría mencionar el *photo-text*¹⁸. En este tipo de documento, las fotografías se integran en el texto escrito para mezclar el plano narrativo con el plano visual y alcanzar lo que se podría definir una «tercera perspectiva». Frente a la insuficiencia de la palabra para describir y definir la realidad, la fotografía ofrece una posibilidad de ver lo que ya se puede apreciar en la superficie de los objetos y entender que también el hecho de no ver más allá que las apariencias constituye una forma de ver ya bastante significativa.

A este propósito la perspectiva de Wright Morris resulta fascinante. Él atribuía su ser fotógrafo a la intervención de la escritura que le permitía visualizar lo que se encontraba en sus alrededores y que, gracias a la experiencia como fotógrafo, le había permitido llegar a ser algo más que un simple escritor. Sin embargo, lo que Morris ve como escritor no es una fotografía, sino que está en su mente: Morris distingue claramente entre el espacio de la mente y el mundo visual, ambos son igualmente importantes y entablan entre ellos un diálogo: no se superponen el uno al otro, sino que colaboran y se influyen mutuamente. En esta relación tan complicada entre imágenes y palabras se distinguen, entonces, distintos enfoques. Por un lado, se ha visto que la textualización de la imagen es fundamental, pero por otro lado resulta también peculiar la tentativa de representar tanto en foto como con las palabras lo que no se puede representar, como el silencio o la ausencia.

Otro ejemplo de foto-textos son los del fotógrafo americano Duane Michals quien escribe anotaciones, comentarios, descripciones o poemas para cada una de sus fotos. La importancia de este literato se reconoce en las innovaciones que aporta en el mundo de la fotografía cuyo fin era cuestionar la autonomía de la imagen individual y su capacidad absoluta de expresión. Entre finales de los años Sesenta y principio de los Setenta del Novecientos, Michals crea las «secuencias», o sea series de fotografías en progresión que cuentan una historia y las acompaña en los márgenes por sus comentarios escritos a mano. Michals es el primero que escribe literalmente sobre sus fotografías, lo que, según él, permitiría expresar lo que la foto sola no consigue revelar.

¹⁸ Este término fue acuñado por el novelista y fotógrafo Wright Morris para definir sus trabajos que integraban en el texto escrito las fotografías que él mismo sacaba.

HEISENBERG'S MAGIC MIRROR OF UNCERTAINTY



Ilustración 5: Duane Michals, *Dr Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty*, serie de 6, 1998.

Albertazzi explica que Michals, a diferencia de Barthes, no se rinde frente a una ley por la que la fotografía resulta inasequible. Mediante la palabra, Michals no entra en la foto para explicarla o comentarla, sino con la intención de superar su propia frustración frente a la imposibilidad de la fotografía de expresar lo que no se ve. La fotografía verbalizada y textualizada se convierte en elemento de reflexión presentando, tal vez, cuestiones existenciales y explicaciones de lo que el artista percibe como realidad: no se trata de las apariencias de la fotografía, sino de la expresión de las emociones y de los sentimientos. Michals subraya la importancia de la relación simbiótica entre las dos formas de comunicación y explica que la una sin la otra no conseguiría expresar lo que pueden alcanzar juntas: la una empieza donde la otra termina, opinaba el fotógrafo americano. Por ejemplo, con respecto a la ilustración titulada *Dr Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty*, las fotografías que la componen muestran una mujer que se mira al espejo que restituye su imagen deformada, como si se tratara de un espejo mágico que transforma la identidad de quien está mirando. Las anotaciones de Michals plantean la imposibilidad de estar seguros al cien por cien de la imagen que se verá en el espejo, porque cada imagen resultará diferente por el solo hecho de confiar en la mirada, que subordinada a varios factores (el humor, el pensamiento, también el tiempo atmosférico que modifica la luz, etc.) presentará cada vez diferentes matices de la misma imagen. Encima resulta muy sugerente la didascalia de la última foto que explica que la incertidumbre permite una infinidad de posibilidades diferentes en las que uno

puede reconocerse y, por esto, cada vez que uno cruza su mirada con el espejo podrá percibir distintas variaciones de sí mismo y de su personalidad.

El famoso fotógrafo y escritor español Gerardo Piña Rosales afirma la importancia que el acercamiento al mundo de la fotografía tuvo por su carrera:

Descubrir el mundo de la fotografía supuso para mí una auténtica iluminación, una toma de conciencia, una zambullida en un mar inexplorado. Y así, en busca de la imagen perdida, en aquella jungla icónica que me rodeaba, alerta, con emoción contenida, me aventuré —y ya para siempre— a salir a la calle, al campo, armado siempre de mi cámara, compañera fiel de mi mirada (Gerardo Piña Rosales, 2014).

El fotógrafo-escritor andaluz, en la conferencia «Fotografía y literatura: un diálogo posible» de la Academia Americana de la Lengua Española, reconoce que, para él, salir a la calle sin cámara corresponde a una pérdida de interés en lo que le rodea. En su charla se subraya que la fotografía y la literatura pueden complementarse, a pesar de pertenecer a dos mundos distintos, sobre todo por lo que se refiere a la idea de temporalidad. Piña Rosales en *Desde esta cámara oscura* lleva la fotografía a la novela. La obra trata de un fotógrafo español y de su exilio mientras España está gobernada por el franquismo. El texto demuestra la pasión del autor por la fotografía, ofreciendo en cada capítulo diferentes fotografías que los ilustran; sin embargo el mismo Piña Rosales durante la conferencia se pregunta si las fotos serán útiles en la narración o se convertirán en una fuente de distracción.

Gerardo Piña Rosales es un fotógrafo muy prolífico y entre sus series de fotografías se encuentra una sección titulada *Carteles, señales, letreros* donde se recopilan todas las fotos dedicadas al argumento: es una fusión perfecta entre imágenes y escritura. Al contrario de Michals, Piña Rosales captura la escritura dentro de la fotografía y subvierte la perspectiva común donde la fotografía aparecía dentro del texto escrito: en esta serie de instantáneas la escritura aparece dentro de la imagen.



Ilustración 6: Gerardo Piña Rosales, *El abogado*, Cáceres, 2010, © 2023 Gerardo Piña-Rosales



Ilustración 7: Gerardo Piña Rosales, *Safacón para usted votar su basura*, Spring Valley, Nueva York, 2011, © 2023 Gerardo Piña-Rosales

Durante el Novecientos, los foto-textos se convirtieron en ensayos documentales donde la fotografía y el texto verbal interactúan. Se trata de textos donde la componente narrativa prevalece tanto en la forma visual, como en la escrita. El componente textual sirve para ampliar la componente dramática de las imágenes. Este tipo de literatura responde principalmente a las necesidades de documentar la vida de la sociedad, se limita a examinar los hechos y relatarlos en la manera más verosímil posible, con el objetivo de proporcionar un periodismo honesto.

La fotografía, acompañada por breves textos, por un lado se considera como un lenguaje manifiesto, pero por otro lado se sigue percibiendo como un lenguaje secreto que necesita de los comentarios para desvelar y descifrar significados más profundos. De esta manera la escritura fotográfica se desarrolla, se emancipa y rescata tanto a sí misma como a la realidad. Lo interesante es que, como se ha visto en los ejemplos de Michals, la palabra no amplifica el significado de la imagen, sino que le confiere nuevas, a veces desatendidas,

interpretaciones. El equilibrio entre imagen y palabra se alcanza, al fin y al cabo, en lo que se podría considerar una dicotomía o una discordancia entre la representación visual y la interpretación textual. El fotógrafo italiano Luigi Ghirri (1943-1992) opinando sobre el tema decía:

ormai qualsiasi tipo di linguaggio, qualsiasi forma di espressione, non è più qualcosa di specifico, chiuso, omogeneo, e nessuna opera può più essere collocata e letta in maniera didascalica e semplice ma piuttosto sempre come frutto di una serie di relazioni tra i diversi mondi della comunicazione (Albertazzi, 2017,122).

En definitiva, la relación entre palabra e imagen sigue resultando ambigua. Existen muchas tipologías de interacción, muchos géneros híbridos que comprenden los dos lenguajes y aún más opiniones críticas sobre el tema, así que se vuelve a subrayar la imposibilidad tanto de fotografiar como de escribir la realidad; Michals decía: «fotografare la realtà è fotografare niente» (2015). En los siguientes capítulos se analizarán dos géneros donde, por fin, la escritura y la fotografía obtienen la misma importancia y tienen una relación imprescindible que las vincula; se trata de la fotonovela y del ensayo fotográfico.

6.1. LA FOTONOVELA

El género de la fotonovela es un ejemplo de narración fotográfica de proyección social porque se dirige a la población más simple y representa una forma de alfabetización. Por su naturaleza híbrida, la fotonovela es uno de los productos más representativos de la relación entre el texto iconográfico y el texto literario (Gutiérrez Blesa, 2013). Este género se caracteriza por la economía de palabras que eran muy limitadas y solo acompañaban la fotografía que confería una percepción de realismo favoreciendo la credibilidad de lo contado. Sin duda la fotonovela constituye un producto de masas y uno de los más poderosos ejemplos de narración fotográfica. Siguiendo las huellas de la novela de folletín¹⁹, la fotonovela ha asumido una gran importancia a nivel social ya que por lo que se refiere a su realización ha ofrecido trabajo a mucha gente, involucrando a fotógrafos, guionistas e impresores y también actores.

Italia es la patria de las fotonovelas, en efecto, los primeros ejemplos del género aparecieron en la península alrededor de los años cincuenta del Novecientos cuando las sinopsis para promover las nuevas películas se realizaban con algunas secuencias del carrete. El nuevo modelo tuvo tanto éxito que se crearon las primeras productoras y surgieron las primeras colecciones de fotonovelas; los guionistas y fotógrafos se volvieron cada vez más famosos. La popularidad que alcanzó este género empujó a los directores de las revistas a añadirlas en sus números, verbigracia la revista francés *Nous Deux* que consiguió aumentar sus ventas gracias a la inserción de la fotonovela. En España este subgénero literario tuvo su auge durante los años sesenta y setenta del Novecientos y fue considerado uno de los instrumentos gracias a los que se pudo difundir la alfabetización también en las clases más bajas. La ventaja que proporcionaba este tipo de literatura era que no se necesitaba de códigos preestablecidos para interpretar las imágenes, además las fotos mostraban claramente los contenidos del argumento tratado. Hablando de fotonovela resulta muy importante también su componente social, ya que, en las imágenes se mostraban modelos a los que la gente normal y corriente aspiraba para mejorar su existencia: una familia feliz, comida abundante, prendas modernas y coches nuevos.

¹⁹ De acuerdo con la definición de la RAE, la novela de folletín es una novela de carácter dramático o gusto popular que se publicaba en los periódicos.

La fotonovela es «un relato fotográfico secuencial en el que se combinan imágenes y textos a modo de diálogo, siguiendo un argumento» (Sánchez Vigil, 2012). Este tipo de narración se plantea mostrar una historia a través de las imágenes y apoyándose a un guion; se podría decir que este género híbrido muestra la interacción entre escritura e imagen de manera muy clara y parece ser el emblema de esta relación: se basa en la colaboración entre el guionista, o sea el escritor, y el fotógrafo.



Ilustración 8: Fotografías de Salvador Jiménez en *La mujer de mis sueños* de Rollán, 1966

El auge de la fotonovela española duró muy poco, primero se trasladó a la radio, y se perdió la componente visual, luego se recuperó esta componente, pero en la televisión y se originaron las telenovelas; con estas evoluciones de la fotonovela se va perdiendo la relación entre palabra escrita e imagen fotográfica. Lo único que queda, y que un poco se parece a la fotonovela, ya que relaciona un tipo de imagen, el dibujo, con la palabra es el cómic que sigue siendo muy popular y perpetrando la relación entre imagen y escritura.

A pesar de esto, los años de la transición fueron muy importantes porque se produjo un aumento de las fotonovelas a tema erótico, donde la mujer se convertía en objeto del deseo. Corín Tellado era uno de los autores más populares y *Lorena* (1975) era una de sus fotonovelas más leídas, porque conseguía mezclar el elemento erótico con el sentimental y estaba pensada por un público joven.



Ilustración 9: (a la izquierda) portada del tercer número de la fotonovela *Lorena* de Corín Tellado, 1975

Ilustración 10: (a la derecha) Publicidad de *Lorena* de la editorial Bruguera, 1977



Desafortunadamente, a partir de los años ochenta la fotonovela española no seguía produciendo obras, ya no constituía una fuente de renta debido a la dominación de las representaciones televisivas seriales. Por no tener los medios suficientes para producir sus propias fotonovelas, España se limitó a comprarlas desde los países que más influjo tenían en ese mundo, Francia e Italia, y traducirlas al español. A causa de la falta de derecho de reproducción en el género de la fotonovela, algunos actores confesaron que muy a menudo se utilizaban las mismas fotos para diferentes obras, lo único que hacía falta era cambiar el guion.

Por lo que se refiere a su composición, la fotonovela integraba el lenguaje verbal con el lenguaje icónico presentando un esquema narrativo donde los personajes se veían dentro de un espacio marcado. Para crear una fotonovela se requerían una serie de viñetas consecutivas para la articulación del relato, además al menos un personaje tenía que permanecer estable a lo largo de la serie y, por último, los diálogos de los personajes se escribían en globos dentro de las viñetas. Y con respecto a la compaginación, la narración se articulaba en viñetas o fotogramas donde cada una de las imágenes tenía al mismo tiempo su propia identidad y también formaba parte de un conjunto. No había una gran variedad en término de modelos y bocetos, solo se obtenía un poco más de movimiento cuando se combinaban imágenes en horizontal y en vertical o cuando se organizaban las imágenes en planos generales. Lo que resultaba fundamental en las fotonovelas era la expresión de los actores. Las actuaciones de los personajes lo hacían todo.

En este formato propuesto por imagen y texto, el texto representaba el hilo conductor que completaba o ilustraba las fotos. Se empleaban diferentes tipos de plano (primeros, medios, generales o americanos) y el texto aparecía en los globos o a pie de foto.

También la forma, el tamaño y el corte de las viñetas eran importantes porque podían aportar o mermar información. El aspecto más dificultoso consistía en conseguir los efectos especiales y en responder con imágenes adecuadas a las ideas o situaciones propuestas por el guion. Uno de los elementos más difíciles de reproducir, por ejemplo, era el movimiento, pero también resultaba problemático tener escenarios y ambientaciones marcados, lo que limitó también la gama de los personajes y de los sentimientos que se querían transmitir. De esta manera, las fotonovelas seguían proporcionando siempre los mismos modelos que llegaron a representar los ideales de las masas (Sánchez Vigil, 2012).

Los elementos fotográficos claves para la narración en las fotonovelas son el retrato que muestra los personajes de la historia, el paisaje y el decorado que describen los lugares donde se desarrolla la historia, respectivamente los espacios exteriores e interiores. Estos diferentes tipos de representación fotográfica requieren técnicas adecuadas, a partir de la iluminación, del tipo de encuadre o la profundidad de campo, además es necesario emplear técnicas particulares para producir efectos específicos. De un análisis de las fotos que componen las fotonovelas de la segunda mitad del siglo XX, se pueden distinguir unas características comunes. Por lo que se refiere al formato, tendencialmente vertical, se puede reconocer que este determina el valor comunicativo de la imagen; la tipología más utilizada es el retrato personal, de pareja o de grupo. Pasando luego a los planos, los principales son los planos medios²⁰ y americanos²¹ que permiten representar de modo eficaz las conversaciones entre los personajes. Las tomas del interior son las más frecuentes, mientras que las del exterior solo se emplean para cambiar de localización o de tema; los paisajes y los decorados tampoco presentan muchos detalles, pero su aparición está conectada con cambios espaciales y temporales. Por supuesto, para llamar la atención del lector y romper la monotonía de los planos medios y americanos, se recurría a algunas estrategias. Entre los recursos más populares había el empleo de difuminados para relatar recuerdos o sueños y unas tramas de líneas oblicuas permitían crear el efecto de la lluvia.

Es cierto que la fotonovela ha tenido un papel muy importante en la formación de la colaboración entre literatura y fotografía. Además, este género de «fotoliteratura» ha permitido también el desarrollo de técnicas y recursos fotográficos. Es imprescindible

²⁰ El plano medio se obtiene cuando la toma comprende desde la cabeza hasta la cintura del sujeto. Este tipo de plano permite resaltar los detalles y captar la esencia del modelo.

²¹ El plano americano tiene origen cinematográfico y muestra $\frac{3}{4}$ del sujeto, desde la cabeza hasta aproximadamente el medio muslo.

también reconocer que la fotografía no tenía solo función ilustrativa, sino también y sobre todo comunicativa por representar los significados del guion y permitir al lector seguir el argumento a partir de la imagen y luego en relación con el texto. Este género comprueba la potencia narrativa de las imágenes y su función icónica. Las fotografías en las fotonovelas eran muy fáciles de leer y el texto solo las completaba. Además, de acuerdo con la posible doble lectura connotativa y denotativa, aclarada por Barthes, las imágenes, sobre todo en este caso, tienen mayor fuerza comunicativa con respecto al texto.

La fotonovela evolucionó paralelamente a la técnica fotográfica: a partir de los años sesenta se introdujo la fotografía en color que se apreciaba más desde el punto de vista estético, pero perdía fuerza expresiva. La fotonovela representó el banco de pruebas para muchos fotógrafos que se especializaron en el retrato y en sus diferentes técnicas (Sánchez Vigil, 2012). A pesar de esto, hay que reconocer también que a veces el trabajo de los profesionales no se apreciaba lo suficiente, hasta se llegó en algunos casos a no mencionar a los autores de las fotos en los créditos de las fotonovelas. También la ausencia del derecho de imagen fue causa de la poca consideración hacia los fotógrafos: las mismas fotos se reciclaban en diferentes proyectos donde solo bastaba con cambiar el guion y entonces el trabajo del fotógrafo se volvía bastante limitado.

6.2. PHOTOGRAPHIC ESSAY

El trabajo del fotógrafo, por fin, encuentra un verdadero reconocimiento en el género literario del ensayo donde la colaboración entre escritores y fotógrafos se refuerza y produce resultados poderosos. Cuando en el ochocientos, gracias a la imprenta, empieza una difusión siempre mayor de la fotografía, esta se convierte en el emblema del documento atendible, por su objetividad y su adherencia a la realidad. Y esto se traduce en la necesidad de una escritura más objetiva y con huella documental. Sin duda, uno de los géneros que mejor ilustra estas características y donde mejor se unen la fotografía y la escritura es el ensayo fotográfico que asocia palabras e imágenes para relatar acontecimientos verdaderos y dar testimonio. Los ensayos fotográficos ofrecen un espectro muy amplio de temas y formas: pueden tratar el tema del viaje, ser documentos de denuncia social, tratar argumentos científicos o de corte periodístico.

Lo más interesante en el ensayo fotográfico es destacar cómo interactúan fotografía y palabra en el texto con el objetivo de documentar y explicar un asunto verdadero. El ensayo es la forma textual que convencionalmente acompaña las fotografías en las revistas y los periódicos. En primer lugar, los críticos demuestran que el vínculo tan estrecho entre fotografía y escritura ensayística se basa en el hecho de que las dos tienen una realidad referencial en común; lo que junta el ensayo y la fotografía no es el realismo, sino la realidad, la no ficción y también la cientificidad. En segundo lugar, se subraya el establecimiento de una relación muy íntima entre ensayo informal o personal que enfatiza un punto de vista, por así decir, privado, de memoria y autobiografía individuales y entre el estado mítico de la fotografía como una suerte de huella de memoria materializada y enmarcada en el contexto de las asociaciones personales y las perspectivas privadas. Por último, se denota que el ensayo puede parecer como una forma parcial e incompleta de intentar alcanzar la mayor parte de la verdad sobre un determinado argumento, respetando los límites que espacio e ingenuidad de la escritura imponen.

Del mismo modo, la fotografía parece necesariamente incompleta por imponer un marco que nunca podrá comprenderlo todo. Por consiguiente, al fin y al cabo, el carácter incompleto del ensayo literario se junta con lo de la fotografía y llega a ser un rasgo peculiar de las relaciones entre imagen y texto en el ensayo fotográfico también. Esta relación dialéctica entre fotografía y lenguaje no se apoya solamente en este carácter incompleto que se acaba de explicar, es una relación tan complicada y variada que necesita unos fundamentos

mucho más fuertes para desarrollarse. En efecto, James Agee²² detectó unos criterios que se emplearon como paradigma de análisis a la hora de examinar diferentes tipos de obras en las que se aprecia la relación entre literatura y fotografía. Estas características imprescindibles son igualdad, independencia y colaboración.

De cualquier manera, no resulta simple respetar estos términos a la hora de componer un «photographic essay». Puede que la independencia y la colaboración se vean como valores que tienen propósitos cruzados u opuestos, también por lo que se refiere a la igualdad entre fotografía y escritura es más fácil de declamar que de alcanzar luego en la práctica. Por eso, también se le requiere al lector mucha atención para poder detectar todos los matices que los textos fotográficos y escritos presentan.

La obra de Agee y del fotógrafo Walker Evans²³ se difiere de todas las demás por la peculiar característica de sus fotos que están completamente separadas del texto, no solo del verdadero corpus, sino de todas las tipologías textuales que normalmente caracterizan un foto-texto y acompañan la escritura, por ejemplo, didascalías, legendas, ubicaciones o nombres que normalmente ayudarían en la lectura de los fotogramas. Lo que Agee consigue de esta manera es presentar unas fotos que no tienen contexto y que se encuentran delante de una libre interpretación por parte del lector.

The “co-equality” of photos and text is, in one sense, a direct consequence of their independence, each medium being given a “book” of its own, each equally free of admixture with the other – Evans providing photos without text, Agee a text without photos. But equality is further suggested by the feeling that Evans’s photos really do constitute, in W. Eugene Smith’s phrase, an “essay” in their own right (Mitchell, 1995).

La división entre las imágenes de Evans y el texto de Agee se caracteriza como una estrategia para prevenir un acceso demasiado simple al mundo que se quiere representar a través de estas formas narrativas. Esta peculiar división del trabajo no es solamente una ética de producción que afecta el trabajo del escritor y del fotógrafo, en realidad se trata de una ética de la forma que se impone al observador o lector en la división estructural entre fotos

²² James Agee (1909-1955) es un famosísimo ensayista estadounidense, autor de *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) que se cita en MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1995

²³ Walker Evans (1903-1975) es un fotógrafo estadounidense muy famoso por su obra de carácter social, documental y de denuncia. Colaboró con Agee en la realización del ensayo de 1941 que testimoniaba la extendida pobreza en el sur de Estados Unidos.

y texto. El lector y el observador se encuentran en las mismas posiciones en las que se encontraron los autores Agee y Evans: atrapados en un tornado, entre colaboración y resistencia.

En cuanto a los ensayos sobre la fotografía, *Camera Chiara* de Barthes alcanza el estado de ensayo fotográfico en la manera en que consigue alcanzar los valores de independencia e igualdad subvirtiendo las estrategias textuales que tienden a incorporar las fotografías como ilustraciones o ejemplos probatorios. Los comentarios de Barthes resisten tenazmente a la retórica del *studium*²⁴ que permite la lectura de la fotografía o permitiría que emergiera una teoría científica de la fotografía. En cambio, Barthes lo apunta todo sobre el *punctum*: el detalle particular que es motivo de interés, que despierta la atención, «Il *punctum* di una foto è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)». Estos detalles son casuales y no tienen código, pero consiguen despertar la memoria y dejan que la subjetividad de quien mira la foto se manifieste, consiguen combinar lo que ya aparece en la fotografía con lo que cada observador añade, se abrevan de la experiencia personal: es el conjunto de lo que cada uno añade a la foto y lo que indudablemente ya se encuentra en ella lo que se recuerda con mayor nitidez de la misma fotografía.

Barthes no es un fotógrafo, no hizo ni una de las fotos que adornan su libro, lo único que hace es recogerlas y organizarlas en el texto. Él colabora directamente con la Fotografía presentando sus diferentes matices a través de una selección de imágenes, algunas también privadas y personales. En la obra del crítico francés la relación entre las fotografías y el texto se parece a un laberinto compuesto por palabras e imágenes alternadas. En efecto, con sus ideas de *studium* y *punctum* Barthes explica que su papel de escritor no es el de dominar las fotografías, sino el de rendirse a ellas, dejarse capturar por su magia:

The whole project is an attempt to spend the appropriate “scientific” and “professional” discourse of photography in order to cultivate photography’s resistance to language, allowing the photographs to “speak” their own language – not its usual blah-blah: Technique, Reality, Reportage, Art, etc. but making “the image speak in silence” (Mitchell, 1995).

²⁴ Este término se define como «interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità» (Barthes, 2016). El concepto de *studium* se refiere al elemento, al objeto que captura el interés del observador, se podría traducir con el concepto de «gustar», es algo que se considera «bueno», «hermoso», pero que no se atreve a ir más allá de esto.

Tanto el fotógrafo como el escritor rechazan una división estereotipada del trabajo que produciría un «texto con ilustraciones» o «un álbum con citas o leyendas». Como se ha explicado, es fundamental que persista el elemento de dualidad entre escritura y fotografía, pero es igualmente importante que también dentro de la misma fotografía se presente por un lado la perspectiva del fotógrafo y por el otro la perspectiva del sujeto retratado (sobre todo si se trata de fotografías con temas sociales).

Otro ensayista muy famoso es Jack London quien, con respecto a los ejemplos anteriores, en *Le strade dell'uomo* (2015) propone un ensayo fotográfico que se podría definir más convencional, donde la fotografía y la escritura se mezclan e interactúan la una con la otra en la cercanía de la hoja blanca. Sin embargo, en este texto también se pueden reconocer los valores de igualdad e independencia. Las imágenes en el texto ocupan su propio espacio, bien dividido del texto escrito, que se presenta como una suerte de diario personal del autor. Fragmentos escritos de sus experiencias y viajes por el mundo se vuelven más poderosos e intensos gracias a la contribución de la imagen fotográfica.

Jack London había profundizado mucho el arte fotográfico y había definido sus fotografías como unos «documentos humanos», que tenían el mismo valor que las novelas, los cuentos o los reportajes. «“Preferisco vivere a scrivere”. [...] Nulla di ciò che London scrisse non fu prima vissuto – intensamente, appassionatamente, coscientemente» (London, 2015,11). Además, London había conseguido detectar la importancia de la fotografía y estaba convencido de que esta pudiera capturar y mostrar «la strada»: el camino del hombre, las aventuras que caracterizan su vida y que componen su experiencia, que permiten plasmar el ser humano. Los «documentos humanos» de London retratan instantes de siempre, de la cotidianidad y corresponden a momentos capturados a partir de situaciones conectadas por un destino común: el camino de la humanidad. Mediante sus tomas, London muestra la esencia del ser humano, su vida en la sencillez, en la simplicidad de lo cotidiano, donde cada acontecimiento afecta la construcción de la identidad humana.

E quando finalmente arrivai nell'East End mi rallegrai di scoprire che non avevo più paura della folla, che ne facevo parte. Quel gran mare maleodorante si era richiuso sopra di me o io ci ero scivolato pian piano dentro e lì non c'era niente da temere, a parte la canottiera da fuochista. (London, 2015, 49).

Como se puede ver, las fotografías de London se distinguen por su fuerza evocativa y la intensa búsqueda de una estética realista que demuestra la voluntad del fotógrafo de dejar que las fotografías hablen por sí solas. Él describe los contextos reales en los que saca sus fotos, no explica las fotos en sí.



Ilustración 11: Whitechapel en un día de fiesta, Jack London, Londres, 1902



Ilustración 12: Spitafield's Garden, Jack London, Londres, 1902

London tenía una mirada visionaria con la que conseguía comprender con gran naturalidad la compleja realidad que lo rodeaba: «quell'attimo della nascita di una storia che prende vita dalla partecipazione emotiva e dalla capacità tecnica in un processo mentale capace di sinapsi continue» (London, 2015, 18). Para él la fotografía constituía sobre todo una manera para dar testimonio de la vida humana en las tierras lejanas que visitaba durante sus frecuentes viajes. London tenía una visión del fotógrafo totalmente antitética con respecto a la metáfora del cazador. Su definición de fotógrafo corresponde con la figura de

un aventurero que consigue contar las diferencias entre su propia cultura y las culturas de otras poblaciones. Su intento manifiesto es testimoniar y crear una historia que refleja la realidad.



Ilustración 13: Vista de la ciudad destruida, Jack London, San Francisco, 1905

London afirmaba que no existen palabras para describir determinadas situaciones en el mundo, por ejemplo, se refiere al terremoto de San Francisco de 1906 de esta forma: «non scriverò per nessuno di tutto ciò no, non posso scrivere neanche una parola. A che serve provarci? Uno può solo allineare dei paroloni insieme e infuriarsi per la loro futilità» (2015, 115). El hecho de ser escritor y fotógrafo permite a London detectar los momentos y contextos en que las palabras podían servir a la imagen y cuando, en cambio, la imagen bastaba por sí sola. Una fotografía, pues, tiene valor en sí misma y su visión suscita emociones en el observador. El resultado fotográfico, además de depender del sujeto retratado, procede del encuadre y de los planos, del ángulo de la cámara y del enfoque, de la luz y de los contrastes, pero, sobre todo de la mirada del fotógrafo.

Un fotógrafo puede nombrarse escritor sin texto; la luz es captada por la máquina pero podemos asegurar que el fotógrafo ve más allá de la realidad que contempla el objetivo de su cámara. (Navarrete, 2020, 10)

El género del ensayo fotográfico tiene muchas características en común con el fotoperiodismo. Hubo numerosos intentos para llegar a incorporar las fotografías a las informaciones en el periódico, pero se llegó a un empleo regular solo a partir de 1910 en Nueva York. Ya desde su nacimiento la fotografía se considera auxiliar de la historia, debido también a ser considerada el instrumento más imparcial y fiel para la representación de la realidad, por su valor documental y objetivo y su carácter permanente. Como todos trabajos,

también el fotorreportero tenía que respetar unas reglas y seguir el código ético del fotoperiodista. Entre las normas que aparecen en este código, se especifica que, al editar las fotografías, es necesario mantener la integridad de su contenido y también del contexto de la imagen; tampoco se puede manipular las imágenes o alterar su esencia con el fin de confundir al público o representar los sujetos fotográficos de forma inapropiada, equivocada.

7. RETRATOS Y AUTORRETRATOS: ENTRE LA IMAGEN ESCRITA Y SU REPRESENTACIÓN VISUAL

Como se ha visto en los capítulos anteriores, existen muchos géneros diferentes que acompañan tanto la literatura como la fotografía y entre estos el retrato posiblemente es el género que permite más libertad de diálogo entre las distintas artes. En el ámbito de la literatura retratos y autorretratos se podrían recoger en el género más amplio de la biografía o de la autobiografía, obras largas y corpulentas que narran las vidas de personajes o de los mismos autores. Aislando el mero género del retrato de este corpus más general, el retrato literario se podría describir como la caracterización de una persona en su aspecto físico y sus rasgos comportamentales y morales.

Desde la retórica clásica el retrato surge como forma de descripción que, gracias a la retórica griega también, siguió desarrollándose durante la Edad Media y el Renacimiento cuando en Italia se atribuyó su uso sobre todo al ámbito de las artes plásticas para la representación del individuo y se empezó a utilizar el término para referirse a las colecciones de imágenes de las personas ilustres y los textos que las glosaban. La llegada de la modernidad aportó nuevas modalidades de escritura retratística incorporando también el recurso a las imágenes que se fueron añadiendo al texto literario creando nuevos diálogos artísticos e innovando el concepto de *ut pictura poesis*. Sin embargo, a pesar de las múltiples manifestaciones del retrato en la literatura hispánica, al principio no se reconocía su importancia y solamente con el surgimiento de una conciencia histórica se pudo valorar también el género del retrato entre otros subgéneros, sobre todo entre los siglos XIX y XXI (Rubio Jiménez, Serrano Asenjo, 2018).

El retrato se encuentra entre los géneros literarios y fotográficos más divertidos de analizar por su variedad de formas y también de acuerdo con las características que quiere presentar y mostrar. Existen una serie infinita de retratos y autorretratos tanto en la literatura como en la fotografía y en este capítulo se intentará detectar cuales son las características comunes que tienen y cómo interactúan entre ellos o en cuáles aspectos se distinguen. El género del retrato permite abarcar muchos temas diferentes, entre otros el concepto de máscara, la búsqueda de individualidad y la vinculada crisis del sujeto, y permite un análisis muy detallado sobre la representación del individuo y del abanico de matices que se esconden detrás de lo que se podría identificar como una simple descripción.

Lo paradójico es que la superabundancia de representaciones retratísticas no presupone su fiabilidad, sino está acompañada por un sentimiento de desconfianza sobre su verdad. «La ciencia demuestra, una y otra vez, el cambio permanente de lo almacenado en la memoria y, por tanto, la escasa conciencia de nuestras imágenes». El retrato llega a tener entonces muchos retos diferentes, es una forma para interrogarse sobre lo real, una manera de identificarse, de afirmarse como individuos y también de demostrar los cambios de la identidad con el paso del tiempo. Los retratos pueden celebrar y valorar personas importantes, como los políticos por ejemplo, y sin duda pueden también tener carácter satírico y criticar los personajes que representan.

Durante el Renacimiento, el retrato literario sobrepasa el retrato pictórico rescatando e imitando la antigüedad dejando sobresalir la presencia del individualismo y también renovando las técnicas. El retrato renacentista tiene que expresar tanto el carácter del sujeto retratado como sus sentimientos; tiene que ser vívido y llegar a ser un modelo. Se nota en este momento el influjo de las biografías en la creación de los retratos literarios que se inspiran en lo que el sujeto ilustre dijo e hizo, además vienen en ayuda también los perfiles de los personajes ilustres que se dibujaban en las monedas donde el lector podía encontrar los rostros de los personajes que se describían en los textos. Varias colecciones siguieron proponiendo el retrato como medalla tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento donde se proponía este formato para conferir veracidad y prestigio. Surge de esta manera el «libro de iconos» donde aparecen las imágenes de personajes notorios acompañadas por un breve título o por la biografía del sujeto retratado.

Con la introducción del género del grabado se favorece la difusión de los libros en el mercado y las colecciones de retratos se convierten en los libros donde mejor se ve el interés de la imprenta para la relación entre imagen y texto. Nacen de esta forma libros de retratos donde las imágenes grabadas se acompañan por la biografía y por frases de elogio a los personajes retratados. Uno de los libros de retratos más famosos, según las palabras de Asunción Rallo Gruss, es *Libro de la descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*²⁵ (1985) de F. Pacheco, donde, como expresa su título, aparecen los retratos de personajes famosos. La organización de este libro no tiene un esquema fijo y preciso; pero solo las

²⁵ Obra citada en el artículo «De los ilustres varones de la antigüedad a los coetáneos. El retrato literario en el Renacimiento» de Asunción Rallo Gruss en RUBIO JIMÉNEZ, J., SERRANO ASENJO, E., *El Retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

imágenes de los personajes que ya fallecieron se acompañan por la biografía, además la descripción del aspecto exterior de la persona retratada aparece solamente en algunos casos, como el de fray Luis de León donde la descripción complementa el grabado:

En lo natural fue pequeño de cuerpo en devida proporción; la cabeza grande, bien formada, poblada de cabello algo crespo i el cerquillo cerrado; la frente espaciosa, el rostro más redondo que aguileño (como lo muestra el retrato), trigueño de color, los ojos verdes y vivos.²⁶

Estas palabras se acompañaban también por una descripción del gesto, o sea del carácter, de la personalidad que se celaba detrás del aspecto físico. Este tipo de descripción llamada etopeya se construye sobre elementos propios del sujeto retratado: los estudios, los afectos, las virtudes y también los vicios, pero basados en anécdotas y datos a veces con carácter novelesco, todo esto para suportar la fama del personaje y para mezclar la idealización de las palabras con la naturalidad del retrato.

Por supuesto, el retrato, como ya se ha visto por la fotografía en general, es un elemento prolífico para la producción literaria, como demuestran muchas novelas y muchos cuentos. Luigi Pirandello, por ejemplo, escribe un cuento titulado «Con altri occhi»²⁷ donde se narra el encuentro de un viejo retrato y de cómo este acontecimiento cambia la perspectiva de la protagonista con respecto a su relación con el marido. Anna, la protagonista de la narración, casada con un hombre bastante mayor que ella y que su familia no aprueba, un día encuentra dentro del bolsillo de un viejo traje del marido, un retrato de su primera esposa quien se suicidó después de que el marido descubriera su traición con otro hombre. El encuentro de la imagen por parte de Anna es un evento revelador, se podría comparar con el concepto de *epiphany* de Joyce ya que constituye el punto de inflexión de la narración. En efecto, desde el momento en que la mujer observa ese retrato arrugado, la percepción de su vida conyugal cambia por completo. Concretamente, es la mirada de la mujer en el retrato la que impulsa a la protagonista a observar desde otro ángulo su relación con el marido. La mirada que lleva la mujer de la foto se parece muchísimo a la mirada con la que se observa la protagonista cuando se arregla delante del espejo pensando en el marido:

²⁶ Cita del libro de F. Pacheco en RUBIO JIMÉNEZ, J., SERRANO ASENJO, E., *El Retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

²⁷ El cuento se escribió en 1901 y pertenece a una recopilación titulada *La Mosca* publicada en 1923 en el volumen *Novelle per un anno*.

[...] Anna ebbe quasi dispetto della bontà umile e vera che quei lineamenti esprimevano, e quindi un moto di repulsione e di ribrezzo, sembrandole a un tratto di scorgere nello sguardo di quegli occhi la medesima espressione degli occhi suoi allorché, pensando al marito, ella si guardava nello specchio, la mattina, dopo essersi acconciata (Pirandello, 1923).

Desde el encuentro del retrato, Anna observa su vida a través de los ojos de la mujer muerta y empieza a quejarse de todos los comportamientos del marido que hasta aquel entonces había dejado de lado, sin darles mucha importancia. En cierto momento, además de la mirada de la mujer en la foto que despierta nuevos sentimientos en la protagonista, el mismo objeto fotográfico se vuelve inquietante: el retrato parece cobrar vida y observar directamente a Anna mientras se desviste.

Quando la veste le cadde attorno ai piedi, pensò che il ritratto era là e con viva stizza si sentì guardata e commiserata da quegli occhi dolenti, che tanta impressione le avevano fatto. Si chinò risolutamente a raccogliere dal tappeto la veste e la posò senza ripiegarla, su la poltrona a pie del letto, come se la tasca che nascondeva il ritratto e il viluppo della stoffa dovessero e potessero impedirle di ricostruirsi l'immagine di quella morta (Pirandello, 1923).

El retrato que se vuelve en un elemento vivo en la narración supone también un cambio de perspectiva: ya no es la protagonista Anna quien observa y examina el retrato, sino que es el retrato de la mujer muerta que la mira desde el suelo, como si por unos instantes la mujer siguiera viva y contemplara la otra mientras se desviste. Aún breve, el cambio de perspectiva, la percepción de la mirada del retrato perturba a Anna. La sensación se amplifica aún más tratándose de un momento íntimo, sensual, casi se quisiera recurrir al tópico del voyeurismo para quebrantar la barrera entre la protagonista y la mujer del retrato, que a pesar de las diferencias y del tiempo que las separa, sufren el mismo fato que les causa infelicidad. Barthes solía decir que lo que se puede afirmar sobre un retrato es que el sujeto ha estado delante del objetivo, pero, después del saque ya no está, puede que ya esté muerto; sin duda, ya no se encuentra en ese momento. El retrato es la grabación del momento en que esa persona se ha quedado frente al objetivo, pero después de la toma, esa persona ya no está, puede que ya esté muerta, pero sin duda ya es diferente de cómo era hace un momento durante la realización del retrato. Mejor dicho, un retrato graba un determinado momento

de la vida del sujeto y lo vuelve a proponer a lo largo del tiempo, hasta eternizarlo. A pesar de esto, esa situación, ese instante nunca podrá volver a ser en la realidad: la relación entre fotografía y muerte caracteriza todos los retratos fotográficos ya que las fotos representan la vulnerabilidad y la inocencia de las vidas que se van concluyendo.

Gracias al testimonio de la imagen, sobre todo de la imagen fotográfica, es posible llegar a conocer de manera más íntima los escritores y los autores que de otra forma no se conseguiría profundizar. Gracias a las imágenes fotográficas se puede conocer el rostro alegre y los ojos vívidos del poeta Giuseppe Ungaretti, o la mirada melancólica y penetrante de Federico García Lorca y también la cara pensativa enmarcada por la peculiar barba de Charles Dickens. Las fotografías de los autores permiten entrar en contacto con una parte de ellos, permite al lector/observador percibir el «aire», elemento caracterizador del retrato y descrito por Barthes, que se muestra también en las obras literarias, donde también se oculta un pequeño matiz del alma, el sabor de una visión del mundo diferente.

Al contrario del retrato fotográfico, el retrato literario parece ofrecer un enorme abanico de posibilidades descriptivas. Concretamente, un retrato literario puede apuntarlo todo sobre la descripción física del sujeto o, en cambio, puede señalar las hazañas cumplidas o las características de su comportamiento que más sobresalen, los acontecimientos que permitieron que se desarrollara como persona y que contribuyeron a la formación de su carácter y personalidad. En cambio, el retrato fotográfico puede parecer un poco más limitador porque parece que a través de la mirada solo se puede describir la cáscara, el aspecto exterior del sujeto y que no se percibe nada de los rasgos más íntimos de la persona. Sin embargo, los retratos fotográficos consiguen detectar unos aspectos que en la realidad es imposible denotar.

A este propósito cabe volver a tomar en cuenta la teoría de Barthes, quien denota una característica peculiar de los retratos fotográficos del ser humano. El autor francés demuestra que este rasgo típico de las fotografías de las personas permite autenticar la existencia de la persona misma. Por un lado, se trata de una componente evidente y, por otro lado, de una característica también bastante improbable que se define como «aire».

L'aria non è scomponibile [...] l'aria è quella cosa esorbitante che si trasmette dal corpo all'anima – *animula*, pequeña anima individual, buona nel tale, cattiva nel talaltro (Barthes, 1980, 108).



Ilustración 14: retrato de Federico García Lorca realizado por Alfonso Sánchez Portela, Madrid, España, 1930 (Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Para resumir, con el concepto de «aire» se indica la expresión de la verdad que automáticamente tiene que ver con la idea irrefutable de identidad. El «aire» representa el sujeto en su forma más simple, sin significados retorcidos y pretende mostrar la verdad del sujeto retratado. «Su questa foto di verità, la persona che amo, che ho amato, non è separata da sé stessa: finalmente coincide. E, mistero, questa coincidenza è come una metamorfosi» (Barthes, 1980, 109). Según la perspectiva de Barthes, la fotografía deja aparecer lo que jamás se percibe en el rostro real del sujeto, se trata de un rasgo genético: un pequeño matiz de la verdad que compensa con la imprescindible fragmentación del sujeto en el acto de fotografiar. La muestra de verdad ofrecida por el retrato fotográfico no es la del individuo que sigue siendo irreductible, sino que revela el linaje, la persistencia de la especie (Barthes, 1980, 177-178). En definitiva, probablemente el «aire» constituye una característica moral que confiere cierto valor al rostro del sujeto retratado. El «aire» es un aura luminosa que acompaña al cuerpo y la chispa que permite al fotógrafo animar su obra. Ahora bien, Barthes

es muy drástico: si el fotógrafo no consigue conferir este matiz por falta de talento o simplemente por desgracia, el sujeto fotografiado se muere para siempre.

7.1. AUTORRETRATOS

El autorretrato se podría definir como una aparición que desaparece ya que se compone por la dicotomía entre presencia y sombra: lo que se revela y lo que se esconde, en un juego de luces donde se alternan lo que se quiere mostrar y lo que se quiere ocultar. Por lo que se refiere a la fotografía, el autorretrato fotográfico tiene carácter más bien artístico y se construye con representaciones particulares, por ejemplo, en los reflejos de los espejos; sin embargo, la forma de autorretrato fotográfico que más se conoce es el *selfie* que hoy en día constituye la primera modalidad de autorrepresentación del individuo.

En efecto, todos los tipos de retratos y autorretratos intentan responder al mismo reto: «la necesidad de *autoobjetivación* humana» (Beltrán Almería, 2021). La *autoobjetivación* humana consiste en reconocerse a sí mismo ante la duda y la inseguridad, según una perspectiva muy amplia, la de la gran evolución cultural. A este propósito, el autorretrato, por ejemplo, muy a menudo se realiza en serie, ofreciendo diferentes perspectivas del sujeto retratado. Muchos pintores se autorretratan con insistencia, como pueden demostrar las obras de Van Gogh o Picasso. También por lo que concierne el autorretrato literario hay ejemplos de autores que se retrataron más de una vez, Miguel de Cervantes entre otros. Por si fuera poco, frecuentemente los artistas, tanto los plásticos como los literarios, se retratan como detalles dentro de otras composiciones, como pasa en el cuadro de Velázquez *Las Meninas* donde el pintor se puede reconocer en el fondo mientras trabaja.



Ilustración 15: *Las meninas*, Diego Velázquez, Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

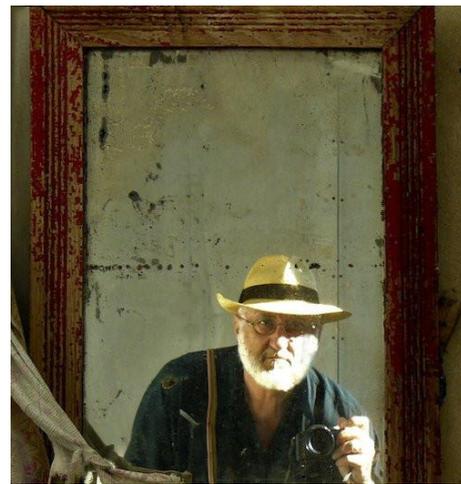


Ilustración 16: *Autorretrato en casa abandonada*, Gerardo Piña Rosales, Warwick, Nueva York, 2008, © 2023 Gerardo Piña-Rosales

Observando el desarrollo del género del retrato, se puede notar que en el Humanismo aparece con mayor frecuencia el autorretrato pictórico, mientras que el autorretrato literario parece desarrollarse como cuestión más moderna, cuando se empieza a reflexionar sobre la existencia, la precariedad de la vida y la individualidad. Sin embargo, con respecto al autorretrato literario cabe destacar los ejemplos de unos autores españoles cuyos autorretratos se convirtieron en un símbolo y en un modelo. Para explicar lo que se entiende cuando se habla de retrato o autorretrato literario es necesario hacer una pequeña digresión y volver precisamente al siglo XVII y recuperar el prólogo de las *Novelas Ejemplares*²⁸ del «monstruo de la naturaleza» Miguel de Cervantes.

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria (2001).

En una época donde todavía la fotografía no existía, Cervantes recurrió al autorretrato literario para realizar una descripción subjetiva donde el autor eligió los rasgos

²⁸ CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Novelas ejemplares*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf7694>>

que quería destacar, lo que, según su opinión, definía su persona. Leer el autorretrato de Cervantes es como mirar una foto suya, las palabras escogidas permiten al lector reconstruir en su mente una posible fotografía del autor del *Quijote*. Para empezar, la descripción en tercera persona ayuda al lector en la visualización de la imagen: posiblemente se trata de una foto de plano entero, con enfoque especial en su rostro aguileño, los ojos alegres y la nariz curvada. También se entiende por la caracterización de sus canas que ya es bastante mayor y se describe como un hombre de mediana estatura y con una malformación a la mano izquierda debida a una herida en la batalla de Lepanto. Además, imaginando cómo se vería la imagen en una representación fotográfica, se podría imaginar, detrás de Cervantes una estantería donde se distinguen algunas de sus obras más famosas como por ejemplo *Don Quijote de la Mancha* y *La Galatea*; y en la estantería aparecerían también las medallas y los reconocimientos obtenidos en su vida como soldado. Probablemente si Cervantes hubiera conocido la fotografía, debido a su habilidad en la descripción del mundo y a la maestría con la que conseguía mostrar su perspectiva, hubiera sido un fotógrafo muy hábil, que conseguiría mostrar su visión a través de la potencia de sus imágenes y de los detalles que retrataría.

Volviendo a la época de la revolución industrial, también el ejemplo de José Zorrilla resulta muy interesante. El poeta no apreciaba mucho su aspecto exterior y por eso en sus autorretratos las características físicas eran muy poco marcadas. En efecto el retrato y autorretrato literario permite libertad de elección con respecto al aspecto físico del sujeto; en cambio, el elemento estético es la primera característica que sobresale en el retrato fotográfico. El retrato de Zorrilla aparece frecuentemente y bajo diferentes formas: cuadros, grabados y también fotografías. Además, los retratos literarios realizados por sus contemporáneos, también debido a su popularidad, acentúan su aspecto físico. Los numerosos ejercicios autorretratísticos del poeta vallisoletano raramente presentan una explícita representación de su figura exterior como, en cambio, se puede leer en el retrato versificado que se publicó en la revista *La Risa* de la Sociedad Literaria. Este retrato permite una visión muy clara de la percepción que Zorrilla tenía de su presencia física contrapuesta a sus características íntimas (Rubio, Serrano, 2018).

Que ha de entenderlo en montañés más duro.
Y a queste empeño por hacer más raro,
por mí voy a empezar, ente tus ojos
mostrándome cual soy bien sin reparo,

Perdona si tal vez te causa enojos
mi ruin y flaca aparición barbuda;
resultado es no más de mis antojos.

Contempla, pues, mi humanidad desnuda,

y piensa que cual yo te me presento
voy a poner a los demás sin duda.
Yo soy un hombrecillo macilento,
de talla escasa, y tan estrecho y magro
que corto andando como naípe el viento;
y protegido suyo me consagro,
pues son de delgadez y sutileza
ambas a dos mis piernas un milagro.
Sobre ellas van mi cuerpo y mi cabeza
Como el diamante, el aire; y abundosa
pelos me prodigó naturaleza,
de tal modo que en siestas calurosas
mis melenas y barbas extendidas
a mi persona dan sombra anchurosa,

Mi cara es como muchas que perdidas
entre las turbas de las otras caras
se pasean sin ser apercibidas.
Mofadora expresión, si la reparas
muestra a veces, las más indiferencias,
y otras melancolías, aunque muy raras.
Cual soy me tienes, pues, en tu presencia
visto por fuera, Wenceslao amigo,
pero visto por dentro hay diferencia.
Que aunque soy en verdad, como te digo,
de hombre en el exterior menudo cacho,
alma más rara bajo de él abrigo
(Zorrilla, 1923, vol. II, p. 486, cit. Rubio,
Serrano, 2018).

Con estos versos destinados a Wenceslao Ayguals de Izçó, director de la revista humorística *La Risa*, Zorrilla propone una graciosa descripción de su aspecto físico. La caracterización es casi satírica, ya que de alguna manera se ridiculiza el aspecto exterior del poeta, por ejemplo, comparándolo con un naípe por ser tan flaco y afilado que cuando anda consigue cortar el viento. Además, el poeta se describe como tan velludo que su pelo y barba le ofrecen buena sombra en los días más calurosos. Y con respecto a su cara, el poeta cuenta que no tiene nada especial y se confunde entre la multitud de la gente, con una expresión de burla que raramente deja traslucir otras emociones. En los versos finales se subraya la diferencia entre lo que se ve desde el exterior y lo que, en cambio, se encuentra en el interior: si por fuera el poeta aparece simple y ordinario, lo que se esconde en su alma es curioso y precioso.

Leonardo Romero Tobar de la Universidad de Zaragoza en su artículo «José Zorrilla en su Autorretrato» (Rubio, Serrano, 2018, 99) explica que en el autorretrato el poeta describe los rasgos imprescindibles en la descripción de una efigie, que corresponden a la cara y su expresión, el cuerpo y sus movimientos; además, es fundamental la contraposición entre dentro y fuera que caracteriza los últimos versos y que alude al mundo interior del poeta donde reside su verdadera esencia. El tema de la maduración identitaria seguirá apareciendo en las obras de Zorrilla, que sirviéndose de diferentes formas retóricas intentará responder a la fatídica e incómoda pregunta «quién soy yo».

Hasta la llegada de la revolución fotográfica, los hombres de letras se describen en los retratos literarios, que siguen siendo una fuente de representación muy interesante también después de la introducción de la fotografía. Los retratos literarios permiten conocer a miembros de corrientes literarias diferentes, por ejemplo los españoles románticos como Zorrilla. El Romanticismo, movimiento estético y moral, predicaba la libertad del individuo y la formación de un hombre nuevo, temas que la llegada de la revolución fotográfica aprovechará, creando una nueva dimensión a través de la que se pueda observar el ser humano y se puedan indagar las diferentes facetas del individuo.

7.2. «EL ROSTRO DE LAS LETRAS»

La relación entre literatura y fotografía, como se ha visto a lo largo de este trabajo es muy prolífica y entre las diferentes obras que surgen de su interrelación, se quiere destacar una exposición que se organizó en 2014 por la Comunidad de Madrid. Esta exposición se titula *El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914* y ofrece un estudio de la evolución del retrato fotográfico en España a partir de las primeras representaciones fotográficas que se encontraron en el mundo literario español. La exposición promueve el culto de la fotografía para que llegue a tener la importancia académica de las demás artes. El recorrido propuesto empieza en el siglo XIX cuando «las ambiciones de capturar imágenes en una cámara oscura pudieron parecer heréticas a muchos» y termina en el siglo XX, con especial detalle en la importante relación entre los fotógrafos y los escritores.

En España, la fotografía al principio no suscitó mucho interés, su popularidad empezó más tarde. En un primer momento, solo una élite se especialistas y aficionados utilizaba el daguerrotipo, además la mayoría de los escritores españoles se mantuvo alejada de la nueva técnica, perpetrando el uso del grabado al menos hasta la segunda mitad del siglo XIX. Poco a poco la fotografía empezó a tener relieve bien como arte bien como documento gráfico de información sobre todo en la prensa, para luego imponerse también como práctica publicitaria con el auge de la cinematografía. Desde el siglo XX la fotografía es una presencia constante en la sociedad y caracteriza la cotidianidad de la gente.

La exposición muestra que en los siglos XIX y XX, con la aparición de la fotografía, se verifica una democratización del retrato que llega a ser accesible también a la burguesía, además las caras de los escritores que hasta aquel entonces por la mayoría se desconocían, van a poblar álbumes y almanaques. Según las palabras de Ernest Lacan, la fotografía se había convertido en un auxiliar de la historia, del mismo modo que la fotografía se describía como un nuevo lenguaje que permitía nuevos conocimientos.

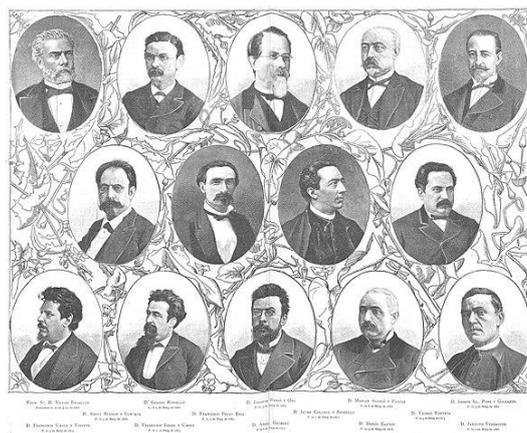
La primera generación de los románticos desafortunadamente no benefició de la fotografía que acababa de nacer, pero sus representaciones más fidedignas llegaban de los retratos literarios y de los grabados que los acompañaban. Por ejemplo, las figuras de Mariano José de Larra (1808-1837) y José de Espronceda (1808-1842), cuyas imágenes se pueden contemplar en unos grabados en el libro *La galería de la literatura española* (1846) de Ferrer del Río. Por lo que se refiere a José de Espronceda, el comentario a la exposición expresa que la Litografía de los artistas ofrece la mejor estampa del letrado español. En el grabado de la

exposición, como en la imagen que aparece en el libro que la explica, el rostro del poeta aparece arruinado por los tormentos de su agitada vida amorosa y su prolongado vaivén entre cárceles, conspiraciones y destierros. En cambio, a Mariano José de Larra se le describía en 1839 como un «adolescente sumido en la amargura y la melancolía». Existen diferentes retratos literarios que describieron a Larra; Manuel de Chaves, por ejemplo, le describió de esta forma:

Era Larra de pequeña estatura y complexión sana; la cabeza grande y proporcionadas las demás extremidades. Su color moreno, tirando a verdoso, y el cabello muy negro, abundante y fino. Abultado el rostro, la frente ancha y despejada, elevándose en lo alto de ella un promontorio de cabellos que él cuidaba mucho de mantener enhiesto con los dedos (López Mondéjar, 2014).

A principios de 1800 se reconoció que la relación texto-imagen era fundamental en la prensa ilustrada que nacía en aquellos años en España. Desde ese momento, entonces, se estableció una estrecha relación entre los escritores y la primera generación de fotógrafos profesionales, que con su trabajo también abastecieron material muy útil para los dibujantes y grabadores. De ahí la construcción del tesoro iconográfico proveniente de los grabados y las copias de los retratos que ofrecían los fotógrafos y que permitieron conocer a los literatos de las generaciones romántica y postromántica.

La fotografía y la prensa se desarrollaron juntas y se creó una red muy vasta de corresponsales ubicados por toda España. La rápida evolución de la fotografía le garantizó ocupar el espacio dedicado a la información de sucesos en la prensa, pero el grabado seguía siendo el medio favorito en el ámbito de las producciones artísticas; como se puede ver por ejemplo en la siguiente imagen que retrata algunos de los literatos catalanes más representativos de la generación romántica y postromántica.



Il·lustración 16: Imagen de Mestres en Gai Saber en la *Il·lustració Catalana* n. 85 del 6 de mayo de 1883 (Biblioteca Nacional de España)

Además del retrato literario que permitió que se conocieran los escritores y literatos antes de la invención fotográfica, fue muy importante también el trabajo de los escritores costumbristas que registraron los hábitos y las formas de vida típicos de los políticos y literatos. A este propósito, tuvieron un papel fundamental las visitas sociales entre las familias burguesas y aristocráticas que se consideraron las primeras tertulias literarias donde la gente culta se reunía para socializar y discutir. Durante la Restauración estas reuniones entre ilustres de la sociedad vivieron su auge y se empezaron a abrir salones públicos donde acontecían los debates. Con la llegada de la fotografía se empezaron también a documentar estos encuentros: las fotos de grupo retrataban a los participantes discutiendo o jugando, bebiendo algo o simplemente en pose mirando a la cámara. Estos encuentros constituían un taller muy interesante para los fotógrafos de sociedad, quienes aprovechaban estas ocasiones para experimentar con las composiciones escenográficas tan requeridas por los pictorialistas²⁹. En muy poco tiempo, las tertulias de sociedad pasaron a ser salones de casinos, ateneos, sociedades arqueológicas y también liceos, lo que supuso un quiebre con las clases sociales del siglo y la constitución de una nueva aristocracia intelectual y social. Sin embargo, los cafés llegaron a ser el ambiente literario por excelencia para la nueva generación de románticos. En el café del Príncipe en Madrid se encontraban los miembros de la tertulia de El Parnasillo, la más famosa de la época.

Aquel cafetucho ancho y ruinoso, recién abandonada su humilde condición de botillería, lo ha descrito Mesonero Romanos con su docena

²⁹ El Pictorialismo es un movimiento que surge a finales del siglo XIX con la finalidad de elevar el arte fotográfico al nivel de la pintura y de la escritura.

de mesas de pino, su monumental lámpara de candilones colgados del techo y unos humildes quinqués en las paredes (López Mondéjar, 2014).

A pesar de ser los lugares mejores para discutir y hacer política, los cafés se transformaron muy pronto en lugares de diversión para escapar de la monotonía del hogar familiar y con el tiempo se volvieron en la casa de escritores, artistas y fotógrafos que conociéndose entablaban relaciones de amistad y colaboración, ampliando de manera espectacular el catálogo de aplicaciones de la fotografía.

Cuando en la evolución de la fotografía se verificó la sustitución del metal del daguerrotipo por el negativo de papel, hubo una exponencial multiplicación de las imágenes y su consiguiente democratización. Ernest Lacan había intuido que la fotografía llegaría a ser imagen del mundo, rostro de las personalidades más relevantes de la historia y documento de los acontecimientos de todos los tiempos.

La fotografía se ha convertido en un verdadero auxiliar de la historia. Ha traspasado los mares, franqueado las montañas, atravesado los continentes. Se ha introducido con los sabios y los científicos en las colecciones privadas de la ciencia; con los médicos, en los hospitales; con los magistrados, en las prisiones; se ha hecho necesaria en todas partes, y en todas ha ofrecido más de lo que ella misma ha prometido.³⁰

Y el retrato fotográfico también se convirtió en la demostración de modernización y de la industria fotográfica. El auge del género retratístico se verificó paralelamente a una evolución social donde se afirmó la burguesía liberal. En este momento se requerían nuevas formas artísticas asequibles a las clases sociales en ascenso. Por consiguiente, el retrato se convirtió en un símbolo de progresión social y la mejor manera de ser retratados era la fotografía, que en aquel entonces se consideraba la técnica de representación más democrática. La voluntad de la clase burguesa emergente era la de afirmarse y transmitir sus características y valores, también a través del nuevo medio de fijación de la imagen.

Es evidente que la llegada del daguerrotipo sustituyó muy rápidamente las formas antecedentes de retrato, como las miniaturas, conocidas en España como retraticos o retratos de faltriquera, que se habían convertido en una especialidad pictórica entre arte y oficio. Con

³⁰ Texto de Lacan, E., *Esquisses Photographiques*, París, 1856, citado en López Mondéjar, P., *El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914*, Acción Cultural Española, 2014.

respecto a la miniatura, el daguerrotipo ofrecía una imagen fidedigna del modelo respetando la fidelidad representativa requerida en aquel momento. Además, con las evoluciones en los materiales de los soportes fotográficos, la fotografía se volvió en un fenómeno de masas y, a finales del siglo XIX, suplantó definitivamente a la miniatura. Los pintores y miniaturistas se vieron obligados a convertirse en fotógrafos, iluminadores y retocadores; y en aquellos años la fotografía se volvió en un medio de renta bastante fácil y una manera para acceder al mundo de las artes.

Benito Pérez Galdós, en uno de sus primeros artículos sobre la novedad científica y cultural, planteó la duda de muchos literatos de si las novedades y el progreso hubieran podido destruir el arte tradicional. Sin embargo, su opinión fue muy clara: la fotografía no matará la pintura, y el arte seguirá viviendo en sus formas esenciales, en la creación genial, «permanecerá mientras en el alma exista el sentimiento». La facilidad de reproducción de la fotografía permitió que se estableciera una nueva industria que permitía crear numerosas copias a partir del mismo negativo de los retratos y también de las imágenes de monumentos y ciudades y obras de arte, todo esto con la finalidad de difundir las imágenes y ponerlas al alcance de amplios segmentos de público. A mitad del siglo XIX, un cuarto de la producción fotográfica estaba reservado al retrato; hasta aquel momento, la imagen de escritores y celebridades del tiempo se conocía solo a través de los grabados que aparecían en las revistas. Por su capacidad representativa, la fotografía permitía una exploración fidedigna del mundo y de los personajes ilustres que lo poblaban, la fotografía permitía viajar y conocer a través de las imágenes. A este propósito, es muy interesante la perspectiva de Ernest Lacan quien afirmó que la función del nuevo lenguaje fotográfico iba a ser la de mediar entre el tiempo presente y el futuro. Al fin y al cabo, la fotografía había alcanzado rapidez, nitidez y reproducibilidad, las tres cualidades para poder desarrollarse como industria y promover una nueva cultura visual constituida por una inmensa fuente iconográfica de retratos, imágenes de ciudades y monumentos y también reportajes de guerra.

Con la llegada de la fotografía se verificó un quiebre entre el ámbito de la vida pública y de la vida privada: los retratos eran capaces de aumentar el sentimiento de autoestima y el deseo de aprobación social, incrementando la afirmación personal necesaria a las clases emergentes. Al principio del siglo XX, la actividad de los fotógrafos en España seguía siendo bastante escasa y se limitaba al trabajo en la prensa ilustrada y en la edición de postales. Las novelas semanales, que tuvieron su auge en el primer tercio del siglo XX, resultaron fundamentales para el trabajo de los fotógrafos y para el desarrollo de su colaboración con

los escritores. Gracias a su vinculación con las cadenas de prensa que le garantizaban buena distribución, la novela breve seguía teniendo cada vez más éxito y la colaboración de los fotógrafos fue importante porque contribuyó al aumento de la demanda: se necesitaban retratistas para publicar la imagen de los autores en la portada: Alfonso Sánchez García (Ciudad Real, 1880-Madrid, 1953) se ocupó de muchas colecciones, en particular *La Novela Española*, con sus retratos claros y sencillos que le garantizaron fama y apreciación por parte de los literatos y del público también y le permitieron hasta llegar a fundar su propia firma ALFONSO. Este fotógrafo empezó una personal crónica gráfica de la historia cultural y política de España republicana también gracias a la ayuda de sus hijos. En los años de la República retrató a muchos literatos ilustres como Gómez de la Serna o Valle-Inclán y muy famosa también es la fotografía de algunos años antes que retrata Pio Baroja acariciando un perro.



Ilustración 17: retrato de Pio Baroja junto a un perro, Alfonso, 1915

No hubo muchos profesionales que supieron igualar la maestría de Alfonso, sin embargo, José Campúa (Jerez de la Frontera, 1870-Madrid, 1936) consiguió realizar un trabajo muy interesante por su laboriosidad y talento. Campúa empezó trabajando con el retrato, pero su verdadera vocación fue el reportaje. Fue reportero de *Nuevo Mundo* y luego llegó a ser director de la revista *Mundo Gráfico*. Era el fotógrafo favorito de Alfonso XIII y le acompañó en muchos de sus viajes, realizando las crónicas de la Monarquía. Desafortunadamente Campúa abandonó la fotografía al empezar la dictadura de Primo de

Rivera y poco después se verificó la destrucción casi total de sus archivos de negativos; el testimonio de su trabajo quedó en los retratos y los reportajes de las revistas donde trabajó. Los años de la dictadura y luego de la guerra no contribuyeron al desarrollo de la fotografía en España, en cambio causaron la destrucción de varios archivos fotográficos. Por suerte, hace unos años se pudieron recuperar algunos de los archivos de importantes profesionales españoles de la época que se añadieron a la obra de Alfonso y Campúa.

Para realizar las fotografías de los escritores de la época y construir su imagen fue muy importante el contexto y los alrededores, lo que se podría definir como fotografía de provincia que se ocupaba sobre todo de retratos. El fotógrafo de provincia conseguía retratar el paisaje sentimental y cultural de las ciudades y documentaba los acontecimientos más importantes. Normalmente, entre estos profesionales y las celebridades locales se instauraban relaciones estrechas como la amistad entre Miguel de Unamuno, poeta y filósofo vasco, y Venancio Gombáu, su retratista de cabecera, compañero de tertulia en el Café Novelty y su confidente. Unamuno tenía una relación con la fotografía bastante contradictoria, aunque se dejase retratar con mucha frecuencia y por eso existe una vasta colección de retratos suyos. En muchos casos se trata de retratos idénticos de un hombre de presencia imponente que se distinguía por su carácter arbitrario y contradictorio, un hombre que no conseguía comprender cómo el ser humano pudiera ser uno y múltiple a lo largo de su existencia.

Alguna vez –escribió–, ante algún retrato mío de hace años me he dicho: ¿pero éste eres tú? Y no me ha sido posible revivir aquella vida. Y he llegado a pensar que por nuestro cuerpo van desfilando diversos hombres, hijos de cada día; y que nuestro cuerpo es un cementerio de almas³¹.

³¹ Citado por Publio López Mondéjar en el libro *El rostro de las letras*, explicación de la homónima exposición realizada por la Comunidad de Madrid, juntamente con Acción Cultural Española (AC/E) y la Real Academia Española en el año 2014.



Ilustración 17: Miguel de Unamuno, Venancio Gombáu, principio siglo XX

A pesar de protagonizar muchos retratos, a Unamuno no le gustaba posar, de hecho, su amigo fotógrafo Venancio Gombáu solía retratar al poeta y filósofo sin colocarlo, es decir sin hacerlo posar ya que creía que imponerle una posición delante del objetivo constituyera una forma de violencia para su ser. Los retratos de Unamuno son esencialmente siempre iguales: «perfil afilado» y «barbas de alambre» que le confieren un aire solemne y austero ya que tampoco le retrataban con colores y la mayoría de las fotos son en blanco y negro. El retrato epilodal de Solana le representa entre una multitud de libros ordenados de modo bastante casual, con el cuerpo tenso como un palo, los ojos afilados y el pelo rígido y duro.

Muy a menudo los juicios de Unamuno sobre la fotografía se revelaban bastante tajantes, por ejemplo, en la revista *Nuevo Mundo* de 1924 se lee: «¿Quién se resiste a los fotógrafos de prensa? Además, por mucho que se tenga la obsesión de la eternidad, hay que pasar por el yugo de la actualidad»; es más, el poeta llegó a comparar una sesión fotográfica con una visita al dentista ya que, según su opinión, tanto sacar muelas como sacar retratos requiere anestesia.

¿Habéis visto nada que se parezca más al gabinete de un dentista que el gabinete de un fotógrafo? En el uno sacan muelas, en el otro sacan retratos. Acaso convendría que al paciente fotográfico, lo mismo que al paciente odontológico, se le administrara un anestésico antes de la extracción (López Mondéjar, 2014).

Unamuno subrayaba la capacidad testimonial del lenguaje fotográfico y reconocía su poder evocador. Sin embargo, a veces, el filósofo se atrevió a describir el lenguaje fotográfico como un lenguaje segundón: no un lenguaje propio, que funciona por sí solo, sino un lenguaje que siempre depende de algo, que está subyugado por otro tipo de lenguaje. Para explicar mejor este concepto el mismo Unamuno lo ejemplificó con una experiencia personal: la muerte de su padre. El filósofo declaró que después de la muerte del padre su imagen de él había desvanecido de su memoria y que solo quedaban sus retratos artísticos o artificiales: un segundo lenguaje que sustituía la imagen grabada en su memoria.

Es más, el poeta vasco introdujo la idea de «fotografismo» que no favorece la fotografía y, en cambio, la representa como una manía de fragmentar la realidad sin tener en cuenta de que el ojo no ve solamente fragmentos desconectados sino secuencias de imágenes que se funden en instantes sucesivos y, por eso, condena también la instantánea por su esquemática versión de la realidad. A veces la idea de Unamuno sobre la fotografía era tan positiva que llegaba a definirla «un arte admirable». Otras veces, en cambio, el poeta hablaba de «vulgar fotografía» que «conservando todos los rasgos y sin la necesaria punta de caricatura, solo sirve a los parientes del fotografiado»³².

³² Unamuno, Miguel de, «La política y las letras», recogido en el libro *En torno a las artes*, Ed. Austral, Madrid, 1976.

7.3. LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

El retrato y el autorretrato, en todas sus formas, desde las literarias a las fotográficas, permiten reflexionar sobre el concepto de identidad que se podría definir *in fieri*. La identidad del ser humano se encuentra en perpetua construcción. Cada persona es dueña de diferentes identidades que, a lo mejor, la magia de la fotografía podría ayudar a detectar y entender. La naturaleza humana va construyéndose en el tiempo, sigue cambiando a lo largo de la vida de acuerdo con las experiencias que caracterizan la existencia del hombre y que causan su adaptación a todas circunstancias, añadiendo nuevas facetas a su ser y a su idea de identidad. El retrato es un estímulo, una característica intrínseca del ser humano para la autorrepresentación y la contemplación colectiva también. Por ejemplo, José Zorrilla también reflexionó sobre el tema de la individualidad; él trató de encontrar un equilibrio entre el yo del poeta y la misma creación poética. El poeta intentó responder a la pregunta «quién soy yo» en diferentes ocasiones, también frente a los académicos que asistieron a su discurso de ingreso en la Real Academia Española y en numerosos poemas:

¿Quién soy yo? ¡Tú no lo ignoras!, ¡oh patria a quien adoro!

Yo soy átomo frágil a quien el viento mueve,
Insecto susurrante que zumba sin cesar,
El trovador errante del siglo diez-y-nueve,
Que cruza mar y tierra en brazos del azar.
Yo soy, de mi fe mártir, más fiel a mi destino;
A España por do quiera contando sin cesar³³.

La llegada de la fotografía proporcionó un instrumento nuevo para indagar sobre la identidad. Desde sus primeras apariciones, la fotografía se percibió como un instrumento que desestabiliza la identidad más que fijarla, de este modo se quebrantaron las certezas de integridad en la transición del negativo al positivo. Lo mismo ocurrió en la literatura donde, por un lado, la referencia a los procesos de producción y postproducción de la imagen parecieron remitir al concepto de remoción del diálogo psicoanalítico y por el otro, el progresivo quiebre de la forma narrativa consecucional produjo narraciones homologables a series de fotografía que ya no se podían representar en secuencia (Albertazzi, 2017, 91-92).

³³ ZORRILLA, J., *Discurso poético (...) y contestación de D. Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar*, Madrid, Real Academia Española/Biblioteca Nueva, 2014

Bien se puede hablar del retrato como un medio para fragmentar el sujeto, descomponer su integridad y mostrar solamente algunos de sus rasgos capturados en un instante determinado; bien se puede ver el retrato como una manera de detectar cual es la identidad del sujeto, tanto espiritual, el famoso «aire» descrito por Barthes, como física. Por lo que concierne la identidad física, en efecto, con el tiempo el retrato fotográfico se ha convertido en un instrumento oficial utilizado por las instituciones para comprobar la identidad de las personas apareciendo en los pasaportes y los documentos de identidad.

Además, el retrato se convierte en la forma expresiva preferida para representar el culto del individuo que se desarrolla en la sociedad burguesa: el retrato fotográfico es símbolo de ascensión social y se convierte también en un disfraz, una máscara que, según el concepto propuesto por Pirandello, representa la fragmentación del ser en múltiples identidades y la adaptación del individuo en base al contexto social al que pertenece. Este concepto manifiesta la crisis del individuo que se sigue experimentando en la era contemporánea donde la imagen es fundamental a la hora de mostrarse y contarse dentro de la sociedad. De alguna manera, los retratos constituyen una máscara cuando son una cáscara, una forma preestablecida para protegerse dentro de la sociedad. En efecto, la idea de identidad moderna como propiedad de uno mismo determina el modelo político de la estética que define el sujeto-propietario.

Barthes opinaba que el sujeto retratado en la fotografía viviera la muerte, de forma muy limitada, muy sutil, pero la viviera de todos modos y que, por consiguiente, se transformara en toda regla en un fantasma. Este aspecto se percibe a menudo cuando se miran las fotos, sobre todo las fotos antiguas: la persona retratada se queda ahí, en aquel limbo entre el pasado y el presente. Es y al mismo tiempo deja de ser. Esto explica la fragmentación del sujeto que en cada retrato muestra un matiz de su individualidad. La crisis del sujeto que se verifica a partir de la industrialización evoluciona en una crisis existencial que refleja el desarraigo del sujeto contemporáneo frente a las imágenes virtuales, las que invaden las redes sociales, las que todos pueden ver y las que ponen en relación virtual a la gente, también los desconocidos. Imágenes que amplían el sentido del yo, encargándole con nuevas responsabilidades. La búsqueda de la identidad se puede identificar como el paso de la representación del sujeto a la afirmación del sujeto de la representación, del ver al ser visto. Se crea una relación imprescindible entre imagen y sujeto que se apropian la una del otro y viceversa; de esta manera se crea indistinción entre el sujeto, la persona real, y su imagen retratada, el personaje con la producción de muchísimas identidades diferentes (Rubio

Jiménez, Serrano Asenjo, 2018). En el ensayo «Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI», Eunice Ribeiro retoma las perspectivas del filósofo francés Jaques Derrida y del escritor argentino Alberto Manguel que son bastante similares. Manguel atribuye la cuestión de la identidad y su representación a los conceptos temporales de instante y espera: el retrato no se relaciona con la apariencia, sino con la aparición, o sea con lo que define el sujeto de la representación. Del mismo modo, el filósofo francés define el retrato como una «aparição desapareciente» que alterna la doble dimensión de presencia y sombra.

Para aclarar los conceptos de fragmentación y de máscara se presentarán unos ejemplos del fotógrafo del Surrealismo, Man Ray, y de la famosa fotógrafa Isabel Muñoz. La obra de Man Ray está constituida sobre todo por retratos, imágenes de los mayores representantes del Dadaísmo y del Surrealismo, de literatos y pintores de su época y también retratos experimentales realizados con técnicas innovadoras y con la intención de captar nuevos matices de la identidad humana. El aspecto fundamental para el fotógrafo estadounidense ya no es la reproducción fidedigna de la realidad, sino explorar diferentes aspectos del «yo», conocer nuevas posibilidades creadoras del individuo.



Ilustración 18: *Noire et Blanche*, © Man Ray, 1926



Ilustración 19: *Kiki*, © Man Ray, 1924

Por ejemplo, la fotografía titulada *Noire et Blanche* se publicó en la revista *Vogue* en 1926 y contrapone el rostro blanco, de nácar, de la mujer a la máscara de ébano, oscura. En un juego de luces y perspectivas, parece que Ray quiso mostrar el desdoblamiento de la identidad que por un lado es una máscara que protege y por el otro es un rostro pálido e inocente. En la ilustración 19 de la modelo, actriz y escritora francesa Kiki de Montparnasse, Ray descompuso el rostro de la mujer en partes fragmentando su identidad, que sin embargo sigue convergiendo en la imagen del rostro en el centro. Estas fotos muestran el concepto de «aire» propuesto por Barthes: esa chispa innata que da vida al retrato.



Ilustración 20: *Mitologías*, 2012,
© 2021 Isabel Muñoz



Ilustración 21: *Hijas*, 2012
© 2021 Isabel Muñoz

También Isabel Muñoz, galardonada fotógrafa catalana que, en la época contemporánea, con sus imágenes y el lenguaje visual intenta contar historias, ha dado la vuelta al mundo intentando retratar al ser humano en unas series monográficas. La fotógrafa considera su arte un lenguaje que le permite acercarse y conocer el mundo para luego alejarse y explicarlo. Sus imágenes cuentan y el espectador aprende mirándolas. En una entrevista explicó que en su opinión «el cuerpo es un pretexto para hablar del ser humano»³⁴ y aclaró que uno de sus intereses es detectar la esencia del ser humano, lo que le llevó a evolucionar hasta el homo sapiens.

Lo que más me interesa es el ser humano: el retrato es una manera de conocerlo. Cuando es necesario empleo el color, pero prefiero el blanco y negro que da un aire intemporal y de distancia. En cuanto a los fragmentos de cuerpos, el espectador, al no ver los ojos, puede completar la imagen a su modo, porque los ojos no mienten. Cuando se ven, estoy contando otra cosa. (Isabel Muñoz, 2016)³⁵.

³⁴ GÁNDARA, Y., Entrevistas. Isabel Muñoz, Jot Down, 2013. <<https://www.jotdown.es/2013/03/isabel-munoz-el-cuerpo-es-un-pretexto-para-hablar-del-ser-humano/>>

³⁵ PLAZA J. M., Isabel Muñoz: «Retratar al ser humano es un modo de conocerlo», Madrid, 2016. <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/11/18>>

En la época actual, la búsqueda de la identidad tiene sobre todo que ver con la representación icónica: en las redes sociales dominan las imágenes que están relacionadas con la cultura y las expectativas de la sociedad. Entre las fotografías que más aparecen en los medios de comunicación social destaca el *selfie*, o sea un género de autorretrato que se concreta y populariza en el siglo XXI gracias a la tecnología digital y a las redes sociales. Los selfies son los autorretratos modernos, son la manera en la que el individuo quiere verse y ser visto por la sociedad. El selfie se distingue del retrato tradicional por enfatizar la condición performativa y crear una identidad provisional: delante de la cámara frontal del móvil, como delante de un espejo, el ser humano busca su mejor versión, la posición correcta y la sonrisa más luminosa. La auto-imagen sirve para afirmar lo que se ha visto o se ha hecho, con quien y donde se ha estado; se trata de una autoafirmación que se comparte, es otra forma de demostrar a la sociedad que se existe y por esto siempre supone la relación entre el sujeto y otro elemento, un lugar o una persona, que concretan y atestiguan al sujeto mismo. Dicho de otro modo, el sujeto del selfie nunca es su autor por sí solo, sino en relación con su entorno que tiene que exhibir en las redes sociales: es apariencia. El selfie no sería, entonces, un tipo de autorretrato, sino una tipología de imagen compartida en la red donde lo importante es la modalidad y el significado de compartir (Ayerbe, Cuenca, 2018).

¿Qué significa, después de todo, representar en el siglo XXI? Ciertamente, ya no *dar forma* a una realidad exterior, reproducir lo visible o, incluso, *revelar* realidades no aparentes, de acuerdo, en todos los casos, con un principio de verdad que interpreta la identidad como adecuación del sujeto a sí mismo, a sus propiedades y a una noción de real entendida, sobre todo, como fenómeno o como esencia permanente (Rubio Jiménez, Serrano Asenjo, 2018).

8. CONCLUSIÓN

El objetivo de esta investigación era describir la relación entre fotografía y literatura, cómo se desarrolla y cuáles son sus características a partir de un análisis teórico y analizando luego algunos ejemplos de las diferentes épocas. Así pues, evaluando las diferentes perspectivas propuestas, se ha descubierto que la fotografía se puede considerar una forma de escritura: es una modalidad narrativa de describir los aspectos de la vida, exactamente como la literatura. Y, como en la literatura, en la fotografía también se experimenta la lucha, el choque entre realidad y ficción, sobre todo cuando la fotografía deja de ser un mero documento y por fin se vuelve también en una forma de arte. Con la fotografía se difunde una nueva forma de mirar la realidad que se encuentra encerrada en un marco rectangular dentro del que el tiempo se para, se congela y permite revelar al observador detalles inusuales o significados escondidos. La visión fotográfica captura el momento fugaz. Mirar una fotografía es cada vez un descubrimiento y lo más impresionante es que es inmediato. A través de la fotografía se descubren mundos, personas e ideas. A través de la fotografía se vive y se sueña: «La fotografia coglie il mai visto nelle cose viste da sempre» (Albertazzi, 2017, p. 13).

El resultado de la investigación es una panorámica de la relación entre literatura y fotografía, donde se reflexiona sobre los diferentes resultados de una cooperación entre dos formas de comunicación por una parte tan diferentes y por la otra tan complementarias. La evolución de esta relación ha afectado las modalidades narrativas, la percepción de la realidad y ha permitido la comparación entre artes distintas que colaboran, se separan, pelean y vuelven a juntarse en diferentes formas originando nuevas técnicas de narración y géneros híbridos.

Cabe resaltar que, si se tuviera que resumir la esencia de la fotografía, también con respecto a su conexión con la escritura, se podrían emplear los tres verbos siguientes: «fare, subire, guardare» (Barthes, 2016). El primer verbo, ‘fare’, «hacer», se refiere a la acción creativa, la acción fotográfica cumplida por el fotógrafo. Describiendo su valencia en términos lingüísticos-sintagmáticos, el sujeto del verbo «hacer» es el fotógrafo, mientras que el objeto directo es la fotografía. Con el verbo ‘subire’, en español «sufrir» o «experimentar», el enfoque se pone bien en el sujeto retratado que reacciona pasivamente a la acción fotográfica, bien en quien se ve afectado por la imagen. Tanto el fotógrafo mismo, como el espectador sufren las reacciones que la visión de la fotografía provoca en ellos. Para terminar,

la fotografía se resume en el término «guardare»: mirar y observar representan las acciones fundamentales que el espectador tiene que cumplir delante de una fotografía. La mirada es el elemento que mueve la acción fotográfica y es también el instrumento que se utiliza para el análisis de la imagen. Es el motor de la acción creadora y también el instrumento de su análisis y su crítica.

Además, se ha visto que también Susan Sontag interviene sobre dos asuntos muy delicados que presentan una gama de matices muy variada. Por un lado, ella piensa en la fotografía como una elección de no intervención, esto se refiere sobre todo al mundo del fotorreportaje y del periodismo, donde quien graba no interviene, muestra los hechos, los documenta, pero no participa. Sin embargo, se ha visto que este aspecto puede tener muchas facetas, de hecho, lo que sale del cuento de Cortázar, por ejemplo, se percibe de manera muy distinta ya que en su narración la toma de la fotografía, aún sin que el fotógrafo se dé cuenta, resulta en un acto de intervención que permite que una acción horrorosa no acontezca.

Y el otro aspecto interesante de la perspectiva de Sontag se refiere a la idea de fotografía como violación. La cámara puede entrometerse, invadir, transgredir, hasta llegar a lo extremo de matar: todas actividades que se pueden cumplir a través del objetivo, sin tener un contacto directo, por lo que las perversiones de quien se encuentra detrás de la cámara se consideran aceptables y al mismo tiempo inadecuadas, inmorales. Vuelve, entonces, la metáfora de la fotografía como caza: una actividad predatoria, como la describió Calvino en su cuento, que llega a percibirse como una violación porque el sujeto de la foto se convierte en un objeto que puede ser poseído simbólicamente. El fotógrafo armado de cámara se mueve por el mundo coleccionando botines, paisajes enmarcados, rostros de desconocidos, imágenes de vida, trocitos de alma. Sontag llega a exagerar tanto este concepto como para comparar la cámara con una pistola y definir la fotografía como un asesinato idealizado, lo que puede ejemplificarse en el safari, donde en cambio de cazar a los animales con la pistola, se cazan con la cámara para luego enseñárselos a los amigos como un trofeo. Y este aspecto se recupera en la idea de autorrepresentación de la época moderna donde las fotografías y los retratos se enseñan como pruebas para demostrar lo que se hace, donde y con quien se está: todas maneras de atestiguar a sí mismos delante de una sociedad que prefiere la apariencia a la esencia. Al fin y al cabo, se ha demostrado que la fotografía es un verdadero lenguaje, una forma de comunicar, por lo que cabe recurrir a las palabras de Walter Benjamin quien decía que el analfabeto del futuro no será quien desconoce la escritura, sino quien ignora la fotografía.

Sin duda, las fotografías han llegado a ser un medio a través del que es posible narrarse a sí mismos, dejarse ver, ya que permiten proyectar una imagen mediada de la idea que cada persona quiere que se muestre de sí mismo. Además, se trata de una actividad que tiene que ver con una exigencia humana entre las más esenciales, o sea la íntima y cada vez más necesaria exigencia de recordar. El elemento memoria es imprescindible en la vida de las personas, tanto importante como para definir también los archivos de los dispositivos móviles que pertenecen a la cotidianidad y donde se guardan los recuerdos de las experiencias vividas. El trabajo de los fotógrafos no se limita al mero hecho fotográfico, sino que pone su enfoque también en el mundo de las emociones. Al respecto, Robert Capa decía: «Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas, es que no estás lo suficientemente cerca», refiriéndose a la cercanía emocional entre el fotógrafo y el sujeto retratado.

A modo de conclusión, se puede subrayar que la relación entre fotografía y literatura depende de sus modalidades de representar la realidad y de comunicar con el observador y el lector, de manera inmediata y más comprensible la una y de forma más complicada y articulada la otra. Su colaboración permite llegar a un público más amplio y al final no hay peligro de que la fotografía se superponga a la literatura o viceversa porque las dos intentan establecer una relación, un intercambio con el observador/lector cuya finalidad es la comunicación que resulta ser más eficaz cuantos más estímulos reciba el destinatario. A este propósito cabe recurrir a la sabiduría del famoso fotógrafo brasileño Sebastião Salgado: «Fotografare è prestare attenzione. È darsi agli altri e in cambio, dagli altri, ricevere qualcosa. Fotografare è ricevere. Fotografare è uno scambio. Niente più di questo».

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA DE MARMOLEJO, L., «Gerardo Piña-Rosales y su novela Desde esta cámara oscura», *Revista Surco Sur*, Vol. 2: Iss.3, 34-36, 2011, pp. 34-36
- ALBERTAZZI, S., *Letteratura e fotografia*, Carrocci editore S.p.A., Roma, 2017
- ANSÓN, A., *Literatura y fotografía: Novelas como álbumes*, España, Mestizo, 2000
- «Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana», *Arbor* 186 (741), 2010, pp. 153-162
- BARTHES, R. *La Camera Chiara: Nota Sulla Fotografia*. 17ª ristampa ed. Torino, Einaudi, 2016
- «El mensaje fotográfico», *Cuadernos De Cine Documental*, n. 10, 2016, pp. 86-98
- BEATENS, J., «Photography against Narrative», *Arabeschi* n.13, 2019, pp. 51-56
- BELTRÁN ALMERIA, L., «El autorretrato literario», *Revista de literaturas modernas*, Vol. 51, n. 2, 2021, pp. 59-79
- BERGER, J., *Capire una fotografia*, Contrasto, Roma, 2014
- CALVINO, I., «L'avventura di un fotografo», *Gli amori difficili*, Milano, Mondadori, 1990
- CORTÁZAR, J., *Las babas del diablo*, *Las armas secretas*, Ediciones Cátedra, 1993
- GASPARINI, L., «Letteratura e fotografia. Un'intervista a Silvia Albertazzi», *Arabeschi*, n. 13, 2019, pp. 45-50
- GUTIÉRREZ BLESA, C., «La fotografía como recurso en la literatura», Jovial, Universidad Complutense de Madrid, 2013
- HUERGO CARDOSO, R., *El desabucio a la vista. Escritos sobre fotografía, 1908-1954*, Casimiro, 2021
- LONDON, J., *Le strade dell'uomo. Fotografie, diari e reportage*, Contrasto, Roma, 2015
- LÓPEZ MONDÉHAR, P., *El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914*, Acción Cultural Española, 2014
- LÓPEZ SUÁREZ M., «Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía», *Cuadernos de Filología Italiana*, 13, 2006, pp. 97-118
- MACEDO, ANDREIA PARAQUETTE BASTOS, «Literatura y Fotografía: El diálogo entre palabras e imagen», *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2011

MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1995

NAVARRETE, A. L., *Fotografía y Literatura*, Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid, Letra 15, n.10, 2020

OLIVIER, F., «De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea». *Cuadernos de Literatura* 20.40, 2016, pp. 430-448

ORTIZ, A., MÁRQUEZ RAMOS, T., «La fotografía como expresión narrativa», Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas», Unidad Académica de Letras, 2018

RUBIO JIMÉNEZ, J., SERRANO ASENJO, E., *El Retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

SONTAG, S., *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004

TARACENA GIL, P., «Literatura y fotografía. Cuando la fotografía es literatura», Boletín de la Real Sociedad Fotográfica, Madrid, 2009

SITOGRAFÍA

ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, «Simbiosis entre literatura y fotografía», Conferencia de Gerardo Piña-Rosales en el Instituto Cervantes de Argel, 2021. <<https://www.anle.us/noticias/eventos/simbiosis-entre-la-literatura-y-la-fotografia>>

AYERBE N., CUENCA, J., «El selfie como performance de la identidad. Explorando la performatividad de la auto-imagen desde el arte de acción», Universidad del País Vasco, *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, n. 2, 2019, pp. 1-16. <<https://www.redalyc.org/journal/765/76566980004/html>>

CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Novelas Ejemplares*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf7694>>

MORA PERDOMO, L., «Literatura y fotografía en Cuaderno de Sarajevo y El sitio de los sitios de Juan Goytisolo» [En línea]. *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata. Los siglos XX y XXI*, 2008. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.340/ev.340.pdf>

PIRANDELLO, L., «Con altri occhi» en *Novelle per un anno*, V, *La mosca*, Firenze, Bemporad, 1923. <<https://www.pirandelloweb.com/con-altri-occhi/>>

PUGLISI, R. M., *L'avventura di un fotografo. Un racconto di Italo Calvino*, BiblioVisioni, Cultframe, 2001. <<https://www.cultframe.com/2001/02/lavventura-di-un-fotografo-un-racconto-di-italo-calvino/>>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, «El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la generación de 1914». <<https://www.rae.es/la-institucion/iii-centenario/el-rostro-de-las-letras>>

SÁNCHEZ VIGIL, J.M., OLIVERA ZALDUA, M., «La fotografía en las fotonovelas españolas», *Documentación de las Ciencias de la Información*, 2012. <<https://link.gale.com/apps/doc/A345461432/IFME?u=googlescholar&sid=bookmarkIFME&xid=b4bd3842>>

SORMANO, A., «Immagini e parole. Stereotipi e finzioni nelle descrizioni di una fotografia», *Quaderni di Sociologia* [Online], 40, 2006, <<http://journals.openedition.org/qds/997>>

