

# La fotografía en la literatura hispanoamericana

Antonio ANSÓN  
Universidad de Zaragoza

## RESUMEN

Este trabajo propone un análisis de la presencia de la fotografía en la literatura hispanoamericana del siglo XX. A través de diferentes autores, se muestra el modo en que la fotografía forma parte de la trama argumental de algunas obras. La imagen fotográfica es determinante en la concepción estética de novela y relatos, ejerciendo una influencia clave no sólo en sus argumentos, sino también en su forma y concepción.

**Palabras claves:** literatura hispanoamericana, siglo XX, fotografía, interdisciplinar, estudio comparado, estudios visuales

## Photography in Latin American Literature

## ABSTRACT

This paper proposes an analysis of the presence of photography in the twentieth-century Latin American literature. Through various authors, it is shown how photography is part of the plot of some works. The photographic image is central to the aesthetic design of novel and short stories, exerting a key influence not only on their plots, but also on their form and conception.

**Key words:** Latin American Literature, Twentieth Century, Photography, Interdisciplinary, Comparative study, Visual studies

En el ámbito de los estudios interdisciplinarios se ha prestado una atención relevante a los vínculos importantes que existen entre la literatura y las artes visuales. Numerosos son los trabajos dedicados a investigar los contactos e influencias entre literatura y pintura, y más recientemente entre literatura y cine. La bibliografía crítica de que disponemos sobre estos dos temas es abundante y el interés que ha suscitado entre investigadores está extendido y reconocido, sin que ya nadie hoy ponga en duda ni el interés ni la importancia de los intercambios e influencias entre los lenguajes literario y visual, restringido fundamentalmente, como señalo, a dominio de la pintura y el cine.

No sucede lo mismo en lo que concierne a la presencia influyente que la fotografía ha tenido en la creación literaria desde la irrupción misma del daguerrotipo a mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Existen razones que explican pero no justifican lo que podríamos definir como una negligencia intelectual. Es cierto que la fotografía apenas ha entrado a formar parte recientemente y ser admitida como un

medio de expresión artística con derecho propio, siempre relegada a una función marginal que la condena, desde que Baudelaire escribiera en 1859 la famosa diatriba en su contra, a una herramienta documental. Cuando nos referimos a la presencia de la fotografía en museos y ferias de arte estamos hablando de apenas una década. La imagen fotográfica ha sido considerada sistemáticamente, hasta hace bien poco, desde una posición de condescendencia, cuando no de abierto desprecio desde artes mayores como la pintura. Algunos de los pioneros de la fotografía fueron tildados de pintores fracasados y todavía hoy muchos artistas se resisten a reconocer en público la utilización práctica de la fotografía en la composición de sus obras. Y sin embargo, está más que probado el papel crucial que la fotografía desempeñó en la evolución de la pintura desde su irrupción misma, como queda manifiesto en trabajos de referencia como el de Otto Stelzer *Arte y fotografía* (1981).

Otro tanto sucede con la literatura. No es posible explicar el movimiento naturalista sin echar mano de la imagen fotográfica, cuando de forma manifiesta Zola en su *Novela experimental* (1880) compara el trabajo del novelista con la precisión minuciosa y su capacidad para reflejar la realidad de manera objetiva que ofrece el daguerrotipo. La fotografía del interior del cuerpo humano desempeña un papel clave en *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, al igual que diferentes manifestaciones fotográficas en el monumental álbum de familia que es *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) de Proust. *El amante* (1984) de Marguerite Duras fue concebido de manera específica como un verdadero álbum de familia comentado, al que se terminó por suprimir las ilustraciones ofreciendo al lector sólo los textos.

Buena parte de los aspectos que caracterizan la forma y el fondo de la narrativa moderna, entendiendo que la modernidad literaria empieza en el último cuarto del siglo XIX con la reacción de la estética simbolista y decadente en Francia ante la hegemonía del realismo, no pueden ser explicados sin tener en cuenta las mutaciones que la fotografía introdujo en el mundo del arte y de la literatura. Los anti-héroes, el monólogo, la narración subjetiva y en presente, el nacimiento del poema en prosa como género literario, la vida cotidiana y anónima como argumento, la fragmentación del texto son aspectos, entre otros muchos, que han de entenderse desde una perspectiva fotográfica. De otro modo, estaríamos pasando por alto uno de los fenómenos comunicativos más influyentes y decisivos de nuestro tiempo.

Si la literatura crítica ha sido hasta hace bien poco escasa, restringida cuando se ha dado el caso al ámbito esencialmente anglosajón, la atención que se ha dedicado a la presencia e influencia de la fotografía en el ámbito de la literatura en español es prácticamente inexistente. Encontramos, sin embargo, en la literatura hispanoamericana tres ejemplos más que relevantes de esa presencia fotográfica en la producción literaria contemporánea, además de otras referencias sugerentes a las que nos iremos refiriendo a lo largo de este trabajo.

Nos tenemos que detener, en primer lugar, en Juan Rulfo, que además de escritor practicó la fotografía de forma extensa gracias a la difusión que pioneros como Edward Weston alentaron en los años 20 el desarrollo de la fotografía en México convirtiéndolo en uno de los referentes mundiales de la historia del medio. Su archivo fotográfico nace de una voluntad histórico-documental, y no aparecen alusio-

nes específicas a la fotografía en la obra literaria de Rulfo, si exceptuamos la descripción que hace del retrato de su madre en *Pedro Páramo*:

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido por los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía haber el dedo del corazón. (Rulfo 1983: 9)

No obstante, basta con acercar ambas disciplinas para comprender que existe una cercanía manifiesta entre las preocupaciones emocionales y estilísticas de los escritos de Rulfo y la manera que resolver visualmente su actividad como fotógrafo. Por un lado, salta a la vista la intención más que documental del escritor cuando realiza las tomas de pueblos, monumentos y paisajes, dejando entrever la estética fotográfica de Weston, que confluye en la misma voluntad de desnudamiento y contención, de voces que hablan en paisajes fantasmagóricos la mayoría de las veces. No podemos obviar que actividad fotográfica de Rulfo desempeña un papel más que relevante en el conjunto de sus preocupaciones vitales y creativas, ambas unidas por el nexo de la memoria. Rulfo se sirve de la escritura y la fotografía con un doble propósito, el de oír y el de conservar. Tanto cuando escribe como cuando fotografía, escucha y fija para buscar y entender. La prosa de Rulfo es sonora, está hecha de voces que hablan, y los paisajes de *Pedro Páramo* son paisajes sonoros. *Pedro Páramo* es la trascripción de voces que susurran al otro lado del tiempo. Los paisajes que no encontramos descritos sino intuidos a través de las voces que monologan encuentran un eco visual en las imágenes de Rulfo fotógrafo. Textos e imágenes se superponen con absoluta naturalidad, sin explicarse, porque tanto en unos como en otras se respira el mismo silencio. La literatura y las fotografías de Juan Rulfo resultan de escuchar más allá del silencio. En *Pedro Páramo* oímos el paisaje a través de las voces. En las fotografías se ven las voces suspendidas en las plazas, los mercados, las calles despobladas y el desierto.

Otras dos referencias mayores en los vínculos entre fotografía y literatura corresponden a Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. El primero es autor de una de las novelas cortas donde la fotografía tiene una presencia y una importancia central. Muy pocas obras literarias han dedicado a la imagen un protagonismo similar al que encontramos en *La invención de Morel*. Bioy Casares utilizará como personaje principal a un profesional de medio en *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, pero no con la implicación intelectual que la imagen tiene en *La invención de Morel*. Más que acertada, misteriosa incluso, es no obstante la definición que Nicolasipto Almanza, protagonista de *La aventura de un fotógrafo en La Plata* de Bioy Casares, hace de su oficio en un momento de lúcida exaltación: "un fotógrafo es un hombre que mira las cosas para fotografiarlas" (Bioy Casares 1985: 65), afirma. La

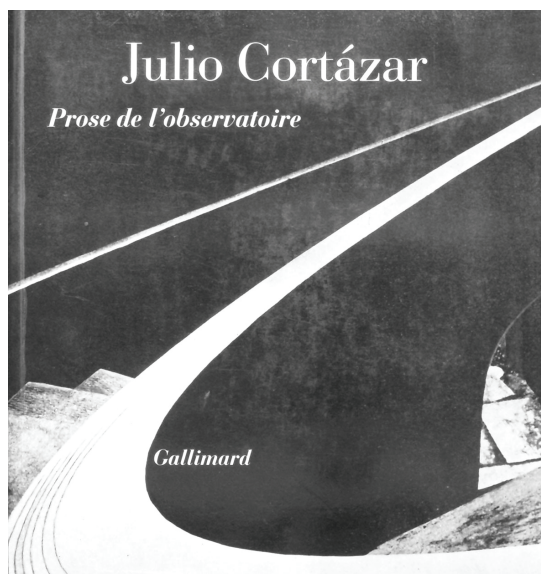
presencia inquietante que cobran los lugares y los objetos en las fotografías no reposa en el objeto sino en su singularización en el espacio fotográfico.



(1) Juan Rulfo, *Cactus senectus en la región de Metztitlán* (ca. 1930)

El cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo” ha tenido una repercusión notable trascendiendo las fronteras de la lengua para ocupar un lugar poco común en los trabajos que se han dedicado al estudio del tema en el dominio anglosajón. Una de las razones que han podido contribuir a la difusión y conocimiento de cuento de Cortázar ha sido probablemente la adaptación cinematográfica que el director de cine italiano Antonioni llevó a cabo en 1966 con *Blow Up*. No obstante, Cortázar, en cualquier caso, mantuvo un contacto creativo con la fotografía a lo largo de toda su vida literaria que va más allá del contacto puntual de un cuento por otra parte famoso.

Es decisivo el lugar que la fotografía ocupa en la obra de Cortázar, tanto si se trata de un pretexto como en el relato ya comentado “Las babas del diablo”, incluido en *Las armas secretas*, o en “La foto salió movida” de *Historias de cronopios y de famas*, “Apocalipsis en Solentiname” en *Alguien anda por ahí*, desperdigadas referencias en *Rayuela*, como para ilustrar con imágenes prestadas y propias algunos de sus libros: *La Vuelta al día en ochenta mundos*, *Ultimo round*, con sus propias fotos en *Prosa del observatorio* (con la participación de Antonio Gálvez), e instantáneas de Carol Dunlop en *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*.



(2) Portada de *Prose de l'observatoire* con textos y fotografías de Julio Cortázar.

El argumento por el cual la cámara ve cosas que pasan inadvertidas para el ojo constituye uno de las aportaciones más importantes de la fotografía a la estética moderna. Los experimentos de Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey a finales del siglo XIX sobre el movimiento permitieron comprender, por ejemplo, que el galope del caballo no se correspondía con la representación que la pintura había realizado hasta que la fotografía demostró que la visión “natural” del ojo humano estaba equivocada, además de ejercer una influencia decisiva en los experimentos estéticos del futurismo italiano.

A partir de ese momento el caballo a galope comienza a representarse en los cuadros no como se percibe con los ojos sino como lo percibe la máquina. Asistimos, de este modo, a un punto de inflexión capital en el concepto mismo de percepción, donde la visión excede las dimensiones de lo humano para dejar paso a la máquina como herramienta para ver y percibir. El ensayo de Paul Virilio *La machine de vision* (1988) da buena cuenta de ello e ilustra hasta el alcance y la complejidad de este cambio de perspectiva. Lo mismo podemos decir la visión a través de los rayos X que da a conocer el profesor Wilhelm Conrad Röntgen con la famosa radiografía de la mano de su mujer de 1896, las imágenes de la luna tomadas por James Nasmyth en 1877 o los experimentos científicos con el propósito de fotografiar y demostrar la existencia de fantasmas como los de Hippolyte Baraduc, Enrico Imoda o el escritor Arthur Conan Doyle.

Los cuentos de Horacio Quiroga “El espectro”, incluido en *El desierto* (1924), “La cámara oscura”, en *Los desterrados* (1926), así como “El vampiro”, perteneciente a su libro *El más allá* (1935), abordan, aunque con matices muy distintos, la

vida dentro y fuera de las imágenes. Se trata, una vez más, de una realidad fantasmagórica. Pero si en los relatos precedentes el objetivo de la cámara es captar y probar la existencia de un espíritu, dejando claramente delimitada la frontera que separa el mundo real (de los vivos) y el mundo real (de la imágenes), en el caso de “El espectro”, en primer lugar, el autor uruguayo plantea la posibilidad que entre las dos realidades se abra una puerta a través de la cual los personajes circulen, con mayor o menor fortuna, de aquí para allá y viceversa.

“Hay leyes naturales –escribe en “El espectro”– principios físicos que nos enseñan cuán fría magia es esa de los espectros fotográficos danzando en la pantalla, remedando hasta en los más mínimos detalles una vida que se perdió” (Quiroga 1995: 118-119). Este relato, que pone en escena un triángulo amoroso unido fatalmente por el cine, o mejor habría que decir, por la pantalla cinematográfica, plantea una comunicación entre vida real y vida virtual, en donde ficción y realidad se debaten en un ir y venir de un lado a otro del espejo. En el relato de Quiroga, los personajes quedan a merced del estreno de una película cuyo título lo dice todo, *Más allá de lo que se ve*, y que sólo su estreno podrá redimirlos de su cautiverio visual.

Más enigmático y complejo es “El vampiro”, donde la especulación sobre las posibilidades de construir una realidad virtual al margen de la realidad física pone en marcha un universo imaginario lleno de posibilidades. El resultado es una suerte de imagen holográfica de una mujer traslúcida con la que conviven los protagonistas de la narración. “Mi vida a los rayos de sol –escribe el narrador– ha sido una alucinación, y yo he visto un fantasma creado para desempeñar ese papel. Mi existencia real se ha deslizado, ha estado contenida como en un cripta, bajo la alcoba amorosa y el dosel de plafonniers lívidos, donde en compañía de otro hombre hemos rendido culto a los dibujos en losange de muro, que ostentaban por todo corazón el espectro de una mujer” (Quiroga 1995: 61). Esta existencia se salda con un resultado trágico para todos los personajes que participan del experimento. “El vampiro” de Horacio Quiroga anuncia, por sus manifiestas similitudes, el universo holográfico que Bioy Casares pondrá en escena más tarde en *La invención de Morel*. En esta novela corta Bioy Casares plantea la existencia de una vida posible y por completo artificial al margen de la cotidiana, hoy hechos realidad en práctica en sitios como Second Life.

Por otra parte, el retrato postmortem, una práctica fotográfica que hasta hace bien poco pretendía salvar para la eternidad la imagen y el recuerdo del que acababa de morir, constituye la base argumental de relatos como “La cámara oscura” de Quiroga. El fotógrafo narrador de “La cámara oscura” tiene que revivir el rostro al revelar el retrato del cadáver de Malaquías Sotelo, que emerge sumergido en la cubeta de revelado. Su rostro vuelve de la muerte igual que el gitano Melquíades vuelve de la muerte y del olvido en *Cien años de soledad* de García Márquez “porque no pudo soportar la soledad” para refugiarse en Macondo e instalar un laboratorio de daguerrotipia.



(3) D.-F. Millet, *Postumous portrait* (ca. 1854-1860)

La realidad, en efecto, escondía muchas sorpresas que apenas sospechaban los escritores naturalistas y su fe ciega en una verdad experimental de medida humana. La apariencia bajo forma de realidad esconde muchas otras realidades y la verdad de la imagen no se corresponde necesariamente con aquello que vemos o creemos ver, argumento que sirve a Adolfo Bioy Casares para entretener *La invención de Morel*. Un personaje consigue huir a una isla en mitad del océano a la que no llegan barcos, devastada por una misteriosa enfermedad. El fugitivo descubre enseguida que no se trata de una isla desierta como creía, sino que "hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo". Continúa su relato describiendo la vegetación, sus edificios y construcciones, la capilla, el museo, con todo lujo de detalles, con la misma voluntad de precisión con la que los grandes viajeros del XIX describen lo que van viendo en sus viajes: "La capilla es una caja oblonga, chata (esto la hace parecer muy larga). La pileta de natación está bien construida, pero, como no excede el nivel del suelo, inevitablemente se llena de víboras, sapos, escuerzos e insectos acuáticos. El museo es un edificio grande, de tres pisos, sin techo visible, con un corredor al frente y otro más chico detrás, con una torre cilíndrica" (Bioy Casares 1972: 19). Las páginas se suceden, el relato continúa, siguen las descripciones, los detalles, las mareas, las inundaciones, las herramientas, los peligros, la supervivencia, mientras el relato siembra poco a poco la inquietud ante la aparición de unos extraños personajes que ignoran al fugitivo. Los observa escondido y escucha sus nombres por primera vez: Morel y Faustine.

El narrador advierte, sin embargo, que lo reflejado setenta páginas atrás es fruto de un error que, no obstante, está dispuesto a subsanar. Palabras esenciales como

"realidad", "verdadero" y "descripción" surgen como asideros a los que aferrarse ante el naufragio que se avecina. El fugitivo espía agazapado a los personajes, transcribe sus conversaciones, escucha lo que dicen hasta que Morel revela la verdad ante sus invitados: "nosotros vivimos en esa fotografía". Su primera reacción es de horror y planea abandonar la isla. A partir de ese momento se implanta un estado permanente de duda: incapaz de distinguir las moscas verdaderas de las moscas artificiales (tampoco los protagonistas en la película de Ridley Scott *Blade Runner* lo consiguen), no sólo se pregunta sobre la existencia de los personajes, sino por la certeza de las declaraciones del propio Morel, la realidad del motor que produce las imágenes, sucedáneos de realidades sucesivas que parecen negarse una tras otra. La invención de Morel es un fragmento grabado de sus vidas que se repite hasta el infinito, un experimento que parece alcanzar con éxito el sueño de otro personaje, el del señor Rosales y la ilusión de vida que persigue a partir de imágenes y unos extraños rayos N<sup>1</sup> en el relato de Horacio Quiroga "El vampiro", de su libro *El más allá*.

El intruso en *La invención de Morel* acepta compartir con esos personajes virtuales su "eternidad rotativa". A partir de ese momento, "vivir con las imágenes es una dicha", y por último, para permanecer eternamente junto a Faustine, toma la determinación de no sólo vivir *con* las imágenes sino de vivir *en* las imágenes autoincluyéndose en la fantasmagoría visual de Morel. El precio es la muerte, la extinción de su realidad física. La fotografía se apropia de sus vidas y paga con la eternidad. Todo lo que hay delante del objetivo se precipita hacia él. Escapar con Faustine es escapar para siempre, como Deckard huye desafiando al tiempo para unirse a la eternidad de Rachael, la replicante sin fecha de caducidad en la película de Ridley Scott. *La invención de Morel* abriga la cuestión clave de la libertad entre el hombre y sus imágenes, tal y como Vilém Flusser concluye en su ensayo *Pour une philosophie de la photographie* (1993), para quien ser libre consiste en jugar contra esa *máquina de visión* mediante una intencionalidad humana no prevista en sus categorías mecánicas.

Virtual para Morel, sin embargo, no significa carente de realidad. Desecha las reproducciones: "una fotografía de una casa es un objeto que representa a otro". Se propone idear un mundo de imágenes con alma arrebatándosela a los seres que a sabiendas o contra su voluntad se sumergen, como la Alice de Carroll, en el espejo de la fotografía. La cuenta se salda con la vida. La isla de Morel se encuentra, eso sí, en el extremo opuesto de la verdad del discurso objetivo de los viajeros, escritores y fotógrafos, del siglo XIX en concordancia con la estética naturalista que entiende la verdad como relato objetivo visto y contado. La isla de Morel pertenece al mismo mundo que *Le città invisibili* (1977) de Italo Calvino, que no por invisibles resultan menos ciertas para el Gran Khan.





(4) Francis Frith, *Las pirámides de Dahshur (Egipto)* (1858)

Tanto el que cuenta en *Pedro Páramo* de Rulfo, como "Las babas del diablo" de Cortázar, o la pareja Guillermo y Enid en el "El espectro" de Horacio Quiroga y el narrador de *La invención de Morel* de Bioy Casares dicen estar muertos. Se trata de historias que cuestionan no sólo la existencia de la narración, sino la realidad misma de la voz que dice haber visto. Cortázar comienza su relato con una reflexión crítica sobre el modo y la verdad objetiva de lo expuesto: "nunca se sabrá cómo hay que contar esto". "Las babas del diablo" es la historia de una fotografía que revela una realidad que escapa a la mirada del fotógrafo y del lector.

La máquina fotográfica registrando sueños, deseos o acontecimientos que escapan y superan la imperfección física de los ojos constituye la trama de otros cuentos de Cortázar como "La foto salió movida" en *Historias de cronopios y de famas*, en donde un individuo se ve transformado en paraguas tras una sucesión de equívocos vinculados a objetos, y "Apocalipsis en Solentiname" del libro *Alguien anda por ahí*, en el que el autor descubre durante la proyección de unas diapositivas de sus vacaciones unos hechos de importante trasfondo social y político, que nunca sospechó haber fotografiado. El cuento se articula hacia la propuesta final sobre el vínculo exclusivo entre las imágenes y su autor. Se trata, en última instancia, de una reflexión sobre el punto de vista puesto que "nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando" y la parcialidad consustancial a toda imagen que encierra la historia de Roberto Michel en "Las babas del diablo" cuando afirma que "una verdad es solamente mi verdad".

Traductor y fotógrafo aficionado, Roberto realiza la instantánea de una pareja y un tercer personaje masculino, con la cara enharinada como un payaso, al acecho y vigilando cuanto sucede entre el fotógrafo y la pareja que parecía más un chico con su madre que una pareja. Roberto con su gesto fotográfico cree proteger al chico de la perversión, está convencido de haber rescatado su inocencia facilitando la huida en el momento en el que la mujer protesta ante el retrato robado y la agresión del hombre del coche de rostro enharinado. Su fotografía, sin embargo, una vez revela-

da, parece jugarle una mala pasada. La realidad en el estudio de Roberto y la realidad en la imagen parecen intercambiarse. Fijado en una inmovilidad fotográfica que no puede traspasar, Roberto contempla cómo el tiempo de la imagen parece alterar los acontecimientos, hasta que interviene de nuevo en la fotografía provocando una segunda oportunidad.

Asistimos a un juego de visiones donde la imagen y realidad intercambian sus papeles. Cortázar describe desde dentro de la fotografía en la que se encuentra lo que está viendo fuera, en la fotografía original, si bien se trata de un fragmento que más que dar cuenta de las personas y objetos describe un encuadre, o lo que es lo mismo, la visión sesgada e incompleta que percibe a través del objetivo: "De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla" (Cortázar 1978: 138-139). En "Las babas del diablo" se pone en evidencia el condicionamiento del medio sobre la transmisión del mensaje, porque al igual que McLuhan, "Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa" (Cortázar, 1978: 126-127) dice el narrador tal y como Flusser expone en *Pour une philosophie de la photographie*. El narrador sentencia que "Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales". Roberto Michel nos recuerda que "todo mirar rezuma falsedad", si por falsedad entendemos esa verdad que es solamente una verdad.

El uruguayo Enrique Amorim subraya en el relato "La fotografía", incluido en el libro *Después del temporal*, la ficción que encierra toda imagen. En su relato, Amorim detalla la historia de Madame Dupont, que acude al estudio del fotógrafo para hacerse un retrato donde poder escribir la dedicatoria "A mi inolvidable madre querida, en el patio de mi casa con mi mejor amiga". La puesta en escena del patio y de la amiga tienen lugar en el mismo estudio fotográfico. El cuento de Amorim aborda uno de los asuntos más importantes vinculados a la fotografía, tanto desde un punto de vista cotidiano como en su dimensión artística: la imagen como invención.

Cuenta Richard Avedon cómo su madre posaba ante la casa de los vecinos y tomaban prestado su perro para componer la imagen de una familia tan ideal como irreal. La puesta en escena como disciplina se ha convertido en el terreno creativo en todo un género, del que Joan Fontcuberta es uno de sus máximos representantes. Otros fotógrafos como Claude Cahun, Pierre Molinier o Sophie Calle han recurrido el autorretrato como medio de explorar la identidad, real o imaginaria. Por el contrario, en *Quelli de Bagheria* (2002) del fotógrafo italiano Ferdinando Scianna o *La ferme du Garet* (2006) del francés Raymond Depardon -o no hay puesta en escena, o tal vez habría que hablar "salir a escena" de forma literal- son ejemplos fotográficos de búsqueda personal y también social con una enorme tensión visual y cultural. La fotografía reúne esa ambigüedad que la hace fascinante, entre lo que siempre es cierto y encierra su parte de ficción, como tan bien lo resume la foto de Julia Margaret Cameron *I Wait* de 1872.



(5) Julia Margaret Cameron, *I Wait* (1872)

La imagen como transgresión es la base argumental que sirve a Juan Carlos Onetti para imaginar en su cuento “El infierno tan temido” la historia de una mujer que, para vengarse de su marido, no se le ocurre otra cosa mejor que enviarle autorretratos obscenos, primero a él y luego a todo Santa María, con el propósito de someterle a una humillación más allá de lo estrictamente moral dando forma, haciendo visible el desamor, el rencor mediante la herida de cada una de las instantáneas que Gracia César envía a Risso.

La dimensión de fetiche de la imagen, de sustituto, remonta, desde un punto de vista cultural, a los orígenes mismos de la representación. Uno de los momentos clave en la historia visual de occidente tiene lugar en el segundo concilio de Nicea, en el 787, cuando el conflicto entre iconódulos e iconoclastas en torno a la adoración e idolatría de las imágenes se salda a favor de la iglesia de Roma basándose en el argumento teológico de la encarnación, por el cual, las oraciones dirigidas a la imagen no son para la imagen sino para su prototipo, del mismo modo de Cristo significa la visualización de la idea de Dios en la tierra. Las fotografías que Gracia César envía a Risso no son simples imágenes, sino que significan la encarnación del ultraje y de la ofensa, al igual que el retrato del padre se convierte en objeto de profanación para la hija de M. Vinteuil en *Du côté de chez Swann* de Proust. La imagen fotográfica se hace vehículo, encarnación y con una capacidad de afrenta que no se limita por el hecho de ser una representación.

Silvina Ocampo recurre a la fotografía para organizar uno de los relatos que componen *La furia*. “Las fotografías” son ocho instantáneas realizadas durante el cumpleaños de su protagonista, a quien se pretende agasajar con una fiesta en una

doble celebración: su cumpleaños y la salida del hospital tras un grave accidente. Cada una de las instantáneas es descrita con todo detalle y sirve como excusa para introducir a los invitados a la fiesta. La fotografía familiar desempeña un papel decisivo y estimulante, tanto en el imaginario colectivo como en su influencia directa en la articulación de la estética literaria moderna; tanto en los temas, como sucede en el caso de Silvina Ocampo, como en la forma, situándose en el origen de la fragmentación del discurso narrativo en parcelas temporales.

La dimensión doméstica de la fotografía ha ejercido una influencia decisiva en los parámetros estéticos del arte y de la literatura contemporánea. El discurso del “yo”, la representación de la imagen personal y social se traduce en numerosas obras literarias y artísticas que se apropian del registro del álbum de familia para articular discursos que, bajo la forma del álbum y el registro de lo íntimo, elaboran una compleja reflexión en torno a la identidad. La mejor de las novelas, dice Günter Grass en *El tambor de hojalata* (1959), no podría competir con cualquiera de nuestros álbumes de familia. Todo *En busca del tiempo perdido* podría considerarse como un monumental álbum de familia.

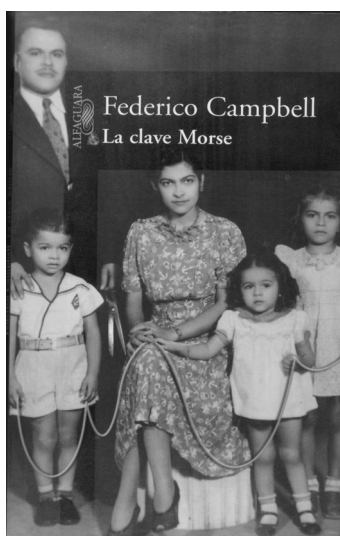
Fernando Vallejo imagina en *La rambla paralela* una fantasía visual que consiste en la aceleración del tiempo por acumulación de retratos de un mismo individuo con el objeto de constatar el paso de los años en los cuerpos y rostros, tal y como los fotógrafos Nicholas Nixon y Pere Formiguera lo han llevado a cabo en sus trabajos *Las hermanas Brown* (1975-2007) y *Cronos* (1991-2001), respectivamente, y es que “se envejece más y peor en los retratos que en la realidad” pone García Márquez en boca del narrador de *Memorias de mis putas tristes*. Fernando Vallejo describe, con una gran carga de ironía y dramatismo, la sucesión de imágenes que son el envejecimiento hasta hacer presente el futuro mediante un artificio de su invención:

En menos de cinco segundos y de cinco instantáneas o fotos, el viejo vio al muchacho convertido en otro viejo como él. Además del balzaciano lector de pensamientos nuestro amigo tenía un aparatico igual de bueno: el envejecedor súbito, por medio del cual veía, por ejemplo, a uno de esos muchachos espléndidos que produce Cataluña la grande, y en un abrir y cerrar de ojos lo convertía en un viejo decrepito por sucesivos pasos: foto a los treinta años, foto a los cuarenta, foto a los cincuenta... Y así hasta llagar a él, al futuro que se nos volvió presente. (Vallejo 2002: 64-65)

En torno a la fotografía se han edificado no pocos discursos teóricos, en muchos casos enfrentados. En cualquier caso, el aspecto que distingue y destaca la fotografía sobre cualquier otro medio de representación es su dimensión temporal. La vinculación de la fotografía con el tiempo es trágica y significa siempre una proyección en el futuro y en la ineludible extinción que ese tiempo trae consigo. Esa capacidad del retrato en particular para catapultarnos hacia la ausencia, para proyectarnos hacia lo que ya no somos, hace de la imagen fotográfica, en tanto que representación del tiempo vital, una herramienta de un poder dramático y de una profundidad incomparables.

Por último nos ocuparemos del escritor mexicano Federico Campbell. Sus libros de creación giran en torno a la obsesión por una fotografía y la propia identidad se convierte en objeto de ficción. Todos ellos, a excepción de *Todo sobre las focas*, utilizan una imagen del álbum familiar como ilustración de cubierta. La edición de Alfaguara de *Tijuanenses* reproduce una fotografía del padre de Federico Campbell disfrazado de cowboy junto a un amigo, imagen que vuelve a servir de ilustración a *Post scriptum triste*, un libro heterogéneo compuesto de reflexiones que en última instancia es un diálogo del autor consigo mismo, un libro sobre la memoria y la identidad, como casi todos los libros de Campbell, al igual que el último, *Padre y memoria*. La reciente reedición ampliada de *Tijuanenses* recurre de nuevo a una fotografía personal para la cubierta, en esta ocasión el ortodoxo retrato de grupo de los alumnos de un colegio en el que está incluido el autor.

*La clave Morse*, relato nuevamente autobiográfico y coral, en el que se suceden las diferentes visiones de la familia, y del padre en particular, a través de la mirada diversa y en ocasiones contradictoria de los hermanos que la componen, estructurada a modo de puzzle narrativo, recurre una vez más a una fotografía extraída del álbum personal del propio autor del libro. La edición de bolsillo utiliza una nueva fotografía de las tres voces, de los tres hermanos, rodeando a la madre.



(6) Portada de *La clave Morse* de Federico Campbell (2001). Con la foto del álbum de familia.

La novela breve *Todo lo de las focas*, que se suma a los relatos de *Tijuanenses*, tiene también tintes autobiográficos. Es sin duda el libro más personal, por no decir más extraño, de los escritos por Federico Campbell, empezando por el título. El narrador de *Todo sobre las focas* cuenta, simplificando mucho las cosas, un viaje clandestino junto a una mujer y un aborto. Dentro de un clima asfixiante y con una

gran tensión narrativa, el que cuenta es un fotógrafo obsesionado por no olvidar su cámara y dejar constancia de todo cuanto sucede a su alrededor. Cada uno de los capítulos funcionan como instantáneas distorsionadas que una tras otra configuran una colección de imágenes para un relato fragmentario en el que el lector ha de hacer un esfuerzo para tender los nexos que articulen el sentido final del relato, al igual que el lector del álbum de familia hace al contar su biografía a través de las imágenes que componen su vida, mediante saltos temporales, obviando un orden cronológico, explicando lo que todavía está por suceder, trascurriendo del presente al pasado para proyectarse a lo que todavía está por ocurrir en esas imágenes de vida suspendidas en el retrato.

La fotografía supuso un cambio profundo en la manera de ver e interpretar el mundo, encarnando, mucho más que el cine, los valores de la modernidad a finales del siglo XIX. Tiene lugar una transformación radical de la mirada incidiendo en la ambigüedad de una imagen real cargada de artificio. La imagen se convierte no sólo en argumento para literatura, sino que incide directamente en la aparición de géneros inéditos hasta entonces como el poema en prosa, la fragmentación del discurso literario o el desarrollo de la visión subjetiva en el entramado narrativo.

La literatura hispanoamericana cuenta con autores y obras que dan cuenta de esta presencia e influencia de la fotografía en la producción literaria contemporánea. En la breve e intensa productividad de Juan Rulfo, literatura y fotografía comparten el mismo espacio creativo. Nacen y concluyen al mismo tiempo y los nexos de unión entre una y otra significan un elemento clave para comprender en toda su dimensión la escritura de Rulfo.

El cuento “La babas del diablo” de Julio Cortázar es probablemente el relato en español más citado en las monografías dedicadas al tema. Allí se plantean cuestiones capitales en torno a la literatura, la imagen, y su lugar en el mundo. La novela corta de Bioy Casares, al igual que los cuentos de Quiroga, plantea un tema fundamental dentro de las preocupaciones estéticas del siglo pasado que se han hecho realidad en el actual: la existencia de una realidad virtual que existe de forma paralela y simultánea con la realidad “real”.

El resto de las historias analizadas más arriba ponen de manifiesto el lugar privilegiado e influyente que la fotografía ocupa en nuestras vidas, y que se traduce, en términos literarios, en narraciones que ponen en escena un diálogo misterioso entre el hombre y las cosas, su propia imagen, y el tiempo que corre desbocado en la más emocionante cotidianeidad.

## BIBLIOGRAFÍA

AMORIM, Enrique.

1953 *Después del temporal*. Buenos Aires, Quetzal.

BIOY CASARES, Adolfo.

1972 *La invención de Morel*. Madrid, Alianza Editorial.

1985 *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. Madrid, Alianza Tres.

## CAMPBELL, Federico.

- 1996 *Tijuanenses*. México, Alfaguara.
- 2001 *La clave Morse*. México, Alfaguara.
- 2003 *Clave Morse*. México, Suma de letras.
- 2005 *Todo sobre las focas*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- 2007 *Post scriptum triste*. México, Ediciones Sin nombre.
- 2008 *Tijuanenses*. México, ediciones B.
- 2009 *Padre y memoria*. México, Los libros del arquero.

## CORTÁZAR, Julio.

- 1978 "Las babas del diablo", en *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra.
- 1998 "La foto salió movida", en *Historias de cronopios y de fama*, Barcelona, Pocket Edhasa .
- 1978 "Apocalipsis en Solentiname", en *Alguien anda por ahí*, Barcelona, Bruguera.
- 1968 *Rayuela*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- 1970 *La Vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Siglo XXI.
- 1974 *Ultimo round*. Madrid, Siglo XXI.
- 1972 *Prosa del observatorio*. Barcelona, Lumen.
- 1983 *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella* (Carol Dunlop, fotografías). Barcelona, Mario Muchnik.

## GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel.

- 1987 *Cien años de soledad*. Madrid, Cátedra.
- 2004 *Memorias de mis putas tristes*. Barcelona, Mondadori.

## ONETTI, Juan Carlos.

- 1962 *El Infierno tan temido*. Montevideo, Asir.

## OVIEDO, José Miguel (ed.).

- 1992 *Antología de cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)* (1er volumen), sel. José Miguel Oviedo. Madrid, Alianza.

## QUIROGA, Horacio.

- 1995 *Más cuentos*, intr. Arturo Souto Alabarce. México, Editorial Porrúa.

## RULFO, Juan.

- 1983 *Pedro Páramo*. Barcelona, Seix Barral.
- 2002 *Letras e imágenes*. México, editorial RM.

## VALLEJO, Fernando.

- 2002 *La Rambla paralela*. Barcelona, Alfaguara.

## VV.AA.

- 1970 *70 años de narrativa argentina 1900/1970*. Madrid, Alianza.