

## LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO EN LA LITERATURA

Concepción Gutiérrez Blesa

El invento de Louis Jacques Mandé Daguerre, el daguerrotipo, permitía reproducir la realidad, por lo que respondía a un nuevo concepto de «verdad». El daguerrotipo es el primer proceso fotográfico de aplicación práctica, fue presentado por François Arago en la Academia de Ciencias de París el 19 de agosto de 1839.

Los literatos comenzaron a utilizar la fotografía como recurso desde la invención del daguerrotipo, especialmente para la descripción de paisajes, escenas o tipos. En la década de los 80 del siglo XIX los periodistas y escritores se valen de fotografías para completar sus textos. Esta práctica seguirá extendiéndose a lo largo del siglo XX, como podemos comprobar en la relación de Emilio Carrere con los fotógrafos “Alfonso” en 1933 por la necesidad de recurrir a la fotografía para sus artículos.

La relación entre literatura y fotografía se establece desde la perspectiva de la narrativa. El término «narrativa» tiene diversas connotaciones, por lo general, se habla de ella como un recurso, el cual está conformado por un enunciado y cuya función del contenido consiste en relatar, es decir, contar una historia. Para esto es necesario que se establezca una comunicación entre dos entidades: uno transmisor de información y otro receptor y que el mensaje se transmita por un canal. 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).

La cuestión de relación entre palabra e imagen ha dado cabida a numerosos estudios modernos, entre ellos en la línea de la semiótica y el pragmatismo. Considerando el estudio de las ciencias del lenguaje a partir de Peirce y de Saussure, la semiótica estructuralista se centra en el estudio de los componentes del signo y la relación entre ellos, abriendo con ello una puerta para el estudio moderno de la noción del *texto*. Como el texto es una unidad de comunicación, ni el signo ni la palabra por sí son transmitidos por un emisor y un receptor, sino que son transmitidos en su conjunto como *texto*. Esto permite establecer la imagen como una propiedad semántico-perceptiva del texto permitiendo una interpretación de coherencia textual de la propia imagen. Así, se considerará competencia lingüística la interpretación del lector sobre la imagen y no sólo un fenómeno perceptivo, pues la imagen constituye en sí misma su propio lenguaje. La imagen es un modo de lectura que facilita la comprensión o

decodificación textual-verbal, dado que, la fotografía fue un invento originariamente destinado a un público general.

La naturaleza de la literatura y la fotografía pone de manifiesto la confluencia entre arte e industria, cuyos antecedentes los encontramos en la relación literatura-pintura. La literatura es un fenómeno artístico intelectual mientras que la fotografía es uno de los primeros productos de la sociedad industrializada. Ambas 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.

En 1846 el folletínista Antonio Flores, continuando el éxito de este subgénero de retratos construía su propia «novela de costumbres»: *Doce españoles de brocha gorda, que no pudiéndose pintar a sí mismos, me han encargado a mí, Antonio Flores, sus retratos*. El prólogo, confesión de su «intencio edicionis», es un documento sobre la repercusión y difusión del daguerrotipo.

En el siglo XIX se realizan publicaciones periódicas europeas como el *Magasin Pittoresque* francés (1833) que conjugaban ilustraciones, en principio grabados y luego fotografías, con texto literario para reforzar su intencionalidad comunicativa. Destaca también de Mesonero Romanos su *Semanario Pintoresco Español* (1836), revista modélica de nuestras revistas ilustradas como *Semanario Popular Periódico pintoresco* editado por Gaspar y Roig en 1862.

Dentro del área literaria, Baudelaire abre la posibilidad de un camino de aceptación de la fotografía como producto artístico de la voz poética en *Las flores del mal*. Mientras, Zola, padre del Naturalismo, diferenciará tres tipologías estéticas: la clásica, descrita como litofanía, la romántica, con un valor cromático correspondiente a las primeras fotografías coloreadas con un procedimiento manual como en los dioramas, y en tercer lugar la «realista» que remite a la foto. La fotografía y su técnica científica servirán pues para explicar poéticas o el proceso de creación literaria. Como en el caso de Paul Valéry cuyo proceso creativo de un poema: «apparition-construction-révélation» va revelando el interior de una cámara oscura hasta que se fija en la escritura, lo cual se relaciona con el género descriptivo.

La fotografía permitió potenciar la literatura del realismo decimonónico por el empleo como dispositivo narrativo para libros de memorias o como técnica de narración impersonal y objetiva. Con la modalidad fotográfica se permite la construcción del relato a través de la imagen fotográfica, así, entre las historias creadas a partir de la disposición secuencial de imágenes tenemos el relato fotográfico. Que se trata de una nueva forma de experimentación narrativa donde la fotografía se convierte en sí misma en dispositivo narrativo, renunciando a cualquier finalidad exclusivamente estética o ilustrativa y se vincula de un modo más directo, no con fórmulas impresas como el *cómic*, sino con la cinematografía. Un ejemplo es el de Elio Vittorini quien elaboró en *Il Politecnico* su propia técnica fotográfico-narrativa. Unificó una selección de imágenes con el texto verbal. Las juntó secuencialmente para que generara un hilo de significados, logrando así frases iconográfico-narrativas.

En el Naturalismo la fotografía se convierte en una fuente para la plasmación de la realidad. A partir de la segunda mitad del XIX, los escritores aceptan este nuevo medio en el ámbito artístico. La fotografía adquiere una dimensión artística gracias a la literatura, que se valdrá de las técnicas fotográficas para incrementar su actividad creadora. Por esto, es posible establecer dos líneas que se adaptan en la relación literatura-fotografía: una proyección elitista y una literatura de consumo.

La fotonovela es un ejemplo de narración fotográfica de proyección social. Es el producto más representativo de la relación entre imagen y palabra por su naturaleza híbrida que constituye el texto iconográfico sobre el literario. El hecho de que el género sea el de novela es debido a su canalización en los medios de comunicación social. Como defiende Hegel, es el género de consumo, por lo tanto, accesible a un público más generalizado. Su origen se encuentra en la novela folletín o primer subgénero literario de masas, resultado de la producción periodística en el periódico, medio en el que se transmite. Sullerot define la fotonovela como la «hija bastarda» de la novela de folletín, donde encontramos las modalidades narrativas como la sentimental, gótica o histórica. Aunque la fotonovela sea un producto de masas, también posee un carácter divulgativo. Por ejemplo, *Los novios* de Manzoni en Italia. Al recurrir la fotonovela a un destinatario femenino se desplaza el protagonismo del héroe masculino, típico de la novela de folletín. Es un producto que ofrece una narración dramatizada, una nueva sistematización del proceso narrativo cuyo contenido, debido a la característica estética de la fotografía, es plenamente explícito.

Julio Cortázar comenta que en la novela y el cine la captación de la realidad es mucho más amplia y multiforme, mientras el cuentista y el fotógrafo precisan un

acontecimiento que sea significativo y proyecte la inteligencia y sensibilidad del receptor.

Mercedes López Suárez comenta en su artículo “Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía” que narrar fotográficamente implica tanto una síntesis lingüística (con un lenguaje llano) y una economía de las imágenes, de modo que la fotografía hace del mensaje iconográfico algo esencial. Gracias a esto, la fotografía permite incentivar el carácter realista de lo narrado proporcionando mayor credibilidad a la historia contada, sobre todo por su recurrencia a personajes no ya ficticios, sino a actores extraídos del cine o de la televisión, que son nuevos arquetipos míticos, forjados en otros medios de comunicación social de masas de mayor potencialidad.

Pedro Taracena Gil en su artículo “Literatura y fotografía.” plantea el concepto de imagen como instrumento perceptivo y creador. La imagen abandona su apariencia real para convertirse en un mundo de percepciones. La fotografía abre una multitud de posibilidades hacia la creación de un mundo literario. 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. A partir de una fotografía se abren multitud de posibilidades hacia la creación de un mundo literario, el fotógrafo ve más realidades que el objetivo de la cámara.

Antonio Ansón en *Literatura y fotografía: Novelas como álbumes* (2000) califica en dos categorías los modelos de representación fotográfica: la literatura de la realidad y la literatura de la duda. La primera categoría presenta la fotografía como verdad. En la *Novela experimental* de Zola se describe la realidad en la literatura y, para esto, lo principal es la observación. La literatura realista naturalista se convierte en una búsqueda de la objetividad fotográfica a partir de un lenguaje sencillo, preciso y sucinto. El lector percibirá entonces una imagen, o varias, de la realidad y no una realidad espiritualizada, negando cualquier lenguaje expresivo. En la literatura de la duda la fotografía se presenta como información parcial, relacionada con el estilo de la Modernidad literaria. En esta segunda categoría se niega la veracidad de lo visual pues la fotografía es considerada como un punto de vista relativo. Esto le permite adquirir al producto literario-fotográfico una dimensión ilusionaria, mágica como defenderá Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1981) con su definición del uso talismánico como la expresión de la actitud sentimental e implícitamente mágica como la tentativa de alcanzar o poseer la realidad. Este uso talismánico vincula la fotografía con la literatura, pues la información en ellas contenida tiene el valor del orden de la ficción.

Denis Roche establece como noción literaria el “antefixe” donde la literatura se apropia del encuadre fotográfico para crear textos fragmentarios o estructuras caleidoscópicas como reflejo de ruptura del sujeto moderno. Sin embargo podemos entender la fotografía no como la sustitución de la realidad, sino como el recurso que se une a la realidad. Recuperando así su autonomía estética, como se reflejará en *El arte de la ficción* (1884) en las concepciones de la ficción tratadas por Henry James.

Leticia Mora se vale de su estudio “Literatura y fotografía en *Cuaderno de Sarajevo* y *El sitio de los sitios* de Juan de Goytisolo.” para presentar la fotografía como instrumento de representación de la guerra. En 1993 J. Goytisolo viaja a Sarajevo como corresponsal de *El País*. Ese año publica *Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje a la barbarie* con fotografías de Gervasio Sánchez. Donde se da cuenta del horror de la guerra sobre una base documental como es la fotografía. Lo que da lugar a la complementariedad de la historia con la fotografía, dando lugar a la correlación llamada la *non-fiction*.

En los libros de viajes es muy recurrido el uso de la fotografía, como podemos ver en la carta que envía el profesor de francés, experto en literatura y fotografía, Antonio Ansón a algunos amigos hablando del viaje a uno mismo que se refleja en el placer de contemplación de una imagen.<sup>1</sup> Este mismo autor publica un artículo “La fotografía en la literatura hispanoamericana” donde plantea la imagen fotográfica como factor determinante en la concepción estética de novela y relatos, pues ejerce una influencia clave no sólo en sus argumentos, sino también en su forma y concepción. A través de diferentes autores del siglo XX se muestra el modo en que la fotografía forma parte de la trama argumental de algunas obras.

### **Ejemplos de autores.**

Miguel de Unamuno es uno de los primeros en recurrir a la fotografía para ilustrar la idea de abstracción en *En torno al casticismo* (1895) pretende definir un concepto abstracto a partir de una forma concreta. Lo consigue con la superposición de rostros de un árbol genealógico que permite obtener una única imagen.

Benito Pérez Galdos *La vuelta al mundo en la “Numancia”* (1906). El maquinista Fenelón le cuenta a Ansúrez, el protagonista, una historia por cada retrato de

---

<sup>1</sup> “Viajeros con cámara” Antonio Ansón. En “Antonio Ansón escribe de fotografía y literatura” <http://antoncastro.blogia.com/2007/011402-antonio-anson-escribe-de-fotografia-y-literatura.php> (30/11/2012)

mujer que lleva encima. En realidad las fotografías han sido compradas, y lo que hace el maquinista es construir una fantasía a partir de lo que se percibe en la foto. La fotografía cumple la función de testigo en una ficción erótica.

La idea de que la cámara ve cosas que pasan inadvertidas para el ojo se recoge en el tema del fantasma. Donde encontramos el cuento de Baroja “Medium”, publicado en *Vidas sombrías* (1900); de Horacio Quiroga “El espectro”, incluido en *El desierto* (1924); “La cámara oscura” en *Los desterrados* (1926) y “El vampiro” perteneciente a su libro *El más allá* (1935). El retrato postmortem basaba su creencia en que gracias a esta práctica fotográfica se salvaba la eternidad del que acaba de morir. Esto constituye la base argumental de relatos como “La cámara oscura” de Quiroga o “Locos van y vienen” de María Teresa León.

Melquíades vuelve de la muerte y del olvido en *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez para refugiarse en Macondo e instalar un laboratorio de daguerrotipia.

Ramón Gómez de la Serna. “Cuadros y fotografías” (*El rastro*, 1914) donde se amontonan las fotografías de niños, actrices, hombres famosos, orlas de licenciados, etc. para mostrarnos que nuestras vidas, al igual que las fotografías, acabarán entre los cachivaches del rastro al igual.

En “Mujer sin ojos en mi fotografía”, que forma parte de *Las muertas* (1910) pone en escena el asunto fascinante de los álbumes de familia.

“La fotografía en traje de baño” (*El alba y otras cosas*, 1923) presenta el conflicto de actualidad que atañe a los derechos de la imagen y el respecto a la intimidad.

En una de sus greguerías Gómez de la Serna se imagina convertido en personaje eterno paseándose por una postal o en la imagen de una guía urbana. Sus Greguerías están jalonadas por sucesivas y permanentes alusiones a la fotografía. (“Cuando los astrónomos fotografían la luna descubren sus pezones de perra muerta”. Algunas son de carácter futurista, como la del auto con la cámara en el parachoques para fotografiar atropellos y reinventan objetos al modo surrealista de los *objets trouvés*: “Las máquinas registradoras nos hacen la instantánea del precio”).

José Gutiérrez Solana cuando describe la plaza mayor de Segovia de su *España negra* (1920), un retablo de personajes de carne y hueso donde retratan a los paseantes.

“Peregrino sentado” (1924) de Juan Chabás perpetua la tradición de los grandes viajeros que nunca abandonan su sillón de orejas junto a la chimenea del salón, desde donde han recorrido el mundo a través de postales y álbumes de viajes.

Henry James anunció el final de los viajes en *The Aspern Papers* (1888) porque la fotografía eliminaba toda sorpresa. Lo cierto es que con la fotografía se inaugura el período de las expediciones fotográficas, que acercaban el mundo lejanísimo y hostil a la comodidad sedentaria del “peregrino sentado”.

A lo largo de los capítulos que forman *La llama* (1946), última entrega de la extraordinaria y emotiva novela de Arturo Barea *La forja de un rebelde*, se sucede un episodio en donde unas fotografías de niños víctimas de un bombardeo traen a reflexión el aspecto no sólo gráfico de la fotografía, sino de responsabilidad y compromiso ideológico implícito en las imágenes. La puesta a salvo de esas imágenes, donde a fin de cuentas se trata de poner a salvo y al servicio de la memoria.

La imagen como trasgresión es la base argumental que sirve a Juan Carlos Onetti “El infierno tan temido” (1957) 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 someter a humillación.

El relato de Cesar González-Ruano “La carta”, de su libro *A Todo el mundo no le gusta el amarillo* (1961), ambientado en Sicilia, presenta dos aspectos significativos de la fotografía: lo pintoresco y el fetiche. El uso fetichista de la fotografía cuenta con ilustres adictos. Entre los más conocidos está Marcel Proust con esa escena en *Du côté de chez Swann* donde Mademoiselle Vinteuil recurre al retrato de su padre para hacerle presenciar sus juegos amorosos lésbicos y despreciarlo a través de la fotografía.

En 1967 Ramón J. Sender agrupaba unos relatos bajo el título *La llave y otras narraciones*. El titulado “La fotografía de aniversario” cuenta la historia de un fotógrafo de estudio y su señora el día de su aniversario de bodas. En el cuento de Sender la acción se desarrolla en mismo estudio fotográfico, y los diferentes retratos que cuelgan de las paredes están al servicio de un misterio nunca revelado creando la tensión del relato en torno a entredichos, suposiciones y silencios, cargados de una gran ironía.

Fernando Vallejo *La rambla paralela* (2002) 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.

## **Conclusión.**

La capacidad que posee la literatura, no sólo de adaptarse a los nuevos factores que influyen en la comunicación sino, también, de saber emplearlos, permite estrechar el lazo que une texto e imagen en su propio contexto narrativo. Así, podemos imaginar la técnica literaria como un proceso de captación y transmisión proyectada en páginas y páginas que conforman la modernidad de la cultura.

## **Bibliografía.**

ANSÓN, ANTONIO. “Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana.” *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXVI Zaragoza. 2010. 153-162.

----- “La fotografía en la literatura hispanoamericana” *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 39. Zaragoza, 2010. 265-279.

LÓPEZ SUÁREZ, MERCEDES. “Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía” *Cuadernos de Filología Italiana*. Vol. 13. Madrid, 2006. 97-118.

MAINO SWINBURN, PEDRO. “La potencialidad mágica de la fotografía y la literatura en Juan Rulfo”. *Revista latinoamericana de ensayo*. Chile, 2009.

MORA PERDOMO, LETICIA. “Literatura y fotografía en *Cuaderno de Sarajevo* y *El sitio de los sitios* de Juan de Goytisolo.” Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de la Plata. 2008.

RIERA GUIGNET, ALEJANDRO Y JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL. “Literatura y fotografía: los artículos de Emilio Carrere ilustrados por Alfonso para el diario *La Libertad*”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2009.

TARACENA GIL, PEDRO. “Literatura y fotografía. Cuando la fotografía es literatura.” *Boletín de la Real Sociedad Fotográfica*. Madrid. 2009.