

## La imagen, lo real y lo ficcional Fotografía y narrativa (reflexiones teóricas)

Jan Gustafsson  
Universidad de Copenhague, Dinamarca

***Abstract:** The aim of this article is to study the complex relation between photography and narrative fiction in relation to the use of the former in novels or short stories. As a first hypothesis, I claim that the photographic medium is completely different from other sign-forms or representational vehicles. It is so, due to the consequences of the basic photographic technique: it is, by force, a representation of the “real” and, contrary to most other representations, it “freezes” its object in time. Due to this, the photographic media is directly opposed to narrative fiction, which is, probably, a main reason for the relatively scarce use of photography in narrative literature. However, I suggest that exactly these oppositional features may add a tension to the verbal fiction text and create a metafictional level very attractive for contemporary narrative. These reflections are followed by a discussion of the use of photography in three twentieth-century authors.*

**Keywords:** theory, photography, narrative, sign, time, memory.

La imagen fotográfica y la ficción narrativa parecen, en algunos sentidos, antagónicas. Tanto en su producción como en su percepción, la fotografía y el texto verbal son muy distintos y hasta opuestos. La imagen es fija e instantánea mientras el texto expresa el movimiento y la evolución inherente a la narrativa. La fotografía refleja fielmente el mundo de lo real – en principio, al menos – y la ficción, en principio, inventa su propia realidad. Estas y otras diferencias pueden dificultar o hasta impedir la combinación de ambos medios en un conjunto textual. Y, como regla general, en uso de fotografías en la narrativa contemporánea ha sido más bien excepcional o limitado a ciertos productos de cultura popular – la fotonovela – o a la experimentación literaria. No obstante lo anterior, la combinación de fotografía y texto verbal en un conjunto literario y ficcional es un hecho que se ha apreciado en algunas obras y en diferentes momentos, e, incluso parece haber una especie de moda reciente de insertar fotografías en la narrativa contemporánea.

La combinación de ficción narrativa con imágenes fotográficas se inicia ya en el siglo XIX e incluye una serie de modalidades y géneros, desde la mencionada fotonovela de kiosco hasta complejas obras de vanguardia (Ansón, 2009: 3-14; Perkowska, 2013: 15-42). Lo que se aprecia en algunas obras contemporáneas es el uso ocasional y al parecer superfluo de fotografías en ciertos escritores consagrados, un fenómeno mucho menos corriente en décadas anteriores (Gómez Trueba, 2017; Perkowska, 2013).<sup>1</sup> Este posible interés renovado por el uso de material fotográfico en textos narrativos, parece también motivar un creciente interés académico, que hasta ahora ha sido limitado. De hecho, la bibliografía dedicada al tema es relativamente escasa. Ansón (2009: 1-2) comenta esta ausencia, sobre todo en el ámbito hispánico. Perkowska (2013) menciona algunos trabajos, pero su repaso por

---

<sup>1</sup> En otro artículo del mismo autor en este dossier se analiza el uso de fotografías en relatos hispánicos recientes.

la literatura existente deja claro que el tema de la relación entre fotografía y ficción narrativa en las letras contemporáneas sigue poco estudiado.

El objetivo de este artículo es explorar el tema desde una perspectiva teórica con énfasis en las características particulares del signo fotográfico que, como dicho, lo diferencia fundamentalmente de la ficción a la vez que permite utilizarlo como recurso adicional en el texto narrativo. Estas características se relacionan con la referencialidad, la temporalidad y, obviamente, la visualidad. El énfasis se hará en los primeros dos temas, ya que son únicos para el signo fotográfico. El argumento principal será que las propias condiciones técnico-semióticas de la fotografía la constituyen en un signo especial cuyas aparentes paradojas y sus evidentes diferencias con el modelo de signo formado por el relato, provocan cierto desasosiego y sensación abismal que hacen atractivo su uso como parte y contrapunto del relato textual. La discusión incluirá textos clásicos de Benjamin (2011; 2008), Sontag (1979) y Barthes (1979; 1981) y, además, de Peirce (1955) y su clasificación de los signos en “índices”, “íconos” y “símbolos”. Después de la discusión teórica general, habrá un breve párrafo sobre Cortázar y los límites de la fotografía a fin de entrar en un diálogo más concreto con un escritor hispánico en quien la fotografía ha jugado un papel relevante. En el último apartado antes de la conclusión general se brinda, a manera de ejemplo, un breve estudio del uso de fotografías en tres obras clásicas no pertenecientes al ámbito hispánico.

### **El signo radicalmente distinto**

Como ya sugerido, la fotografía se distingue radicalmente de otros sistemas de signos, tanto verbales como visuales. Por su condición tecnológica básica – se plasman rayos de luz que pasan por un lente u objetivo sobre un material fotosensible (placa o película) o un sensor digital – este signo guarda una relación de contigüidad física – y metonímica – con el objeto, ya que la presencia de este condiciona su representación como imagen. La imagen es la “huella” de su objeto como puede serlo cualquier otra impronta, como una huella digital o la pisada en la arena. Los demás sistemas semióticos de invención y uso corriente humanos no implican tal relación. Verbal y pictóricamente puede representarse cualquier objeto real y no real, por lo que el lenguaje verbal y la representación visual no fotográfica son idóneos para representar mundos inventados. Donde la ficción narrativa inventa su propia realidad, la fotografía depende de una relación física y de dependencia con su objeto. Además, donde el relato textual (sea de ficción o no) se realiza en el tiempo, al igual que la película cinematográfica, la fotografía es estrictamente atemporal. Todo movimiento se detiene en la fotografía. Estas características son, como ya sugerido, simples consecuencias de la tecnología del medio fotográfico, pero estas consecuencias implican ciertas paradojas que hacen de la fotografía un signo particular y hasta mágico.

A fin de profundizar esta temática, se procederá a discutir del signo fotográfico a partir de una de las clasificaciones básicas del signo – o más exactamente el “representamen” (que en la semiología de Saussure correspondería al “significante”) – en la semiótica de Peirce. El representamen se clasifica, según su relación con su objeto, en tres categorías: el ícono, el índice y el símbolo.<sup>2</sup> El ícono semeja a su objeto, como puede ser el caso de un dibujo, una onomatopeya o, una fotografía.

---

<sup>2</sup> La clasificación del signo aparece en diferentes partes de los *Collected papers* de Peirce (2014). Para una introducción, sugiero los trabajos de Sebeok (2001), Deely (1982) y Chandler (2002) entre muchos otros. Debe subrayarse que la terminología en uso varía a veces, como lo hace el propio Peirce, que frecuentemente indica dos o más términos posibles para un solo fenómeno o concepto.

El índice guarda una relación inmediata y por lo general física con su objeto, como por ejemplo un olor, la huella de una pata en la arena o, la fotografía. El símbolo no tiene semejanza ni relación inmediata con su objeto, sino que lo significa por convención (o arbitrariedad, según Saussure). El ejemplo principal del símbolo sería el lenguaje humano y sus signos individualizados, pero la mayor parte de los signos de uso humano (y algunos más) tienen un aspecto convencional, como es obvio en el caso de íconos usados en señales de tráfico o para indicar un baño público, pero que realmente comprende todo género visual, la pintura y la fotografía incluidas.

El signo fotográfico es, pues, tanto un índice, como un ícono e incluso un símbolo. Lo simbólico viene dado por la gran variedad de convenciones más o menos formalizadas que existen para la producción e interpretación de la imagen fotográfica y que afectan a casi todos los aspectos de la imagen, desde las elecciones técnicas elementales, pasando por el encuadre, ángulo y otras opciones de la toma, hasta el formato de presentación y consumo, cuyas posibilidades se han multiplicado con la tecnología digital y los llamados medios sociales. Pero, si bien esta característica es importante, el signo fotográfico es fundamentalmente un índice y un ícono. Es ícono, porque reproduce y se reconoce el objeto por la semejanza visual entre lo que se ve en la foto y el objeto que representa. La fotografía de una vista del Machu Picchu se parece exactamente a la vista del Machu Picchu, y la imagen de los hijos que tiene un padre o una madre siempre a mano permite reconocer perfectamente a estos personajes. Para cualquier persona esto es una obviedad hasta el punto de confundirse signo con objeto: 'Ah, es el Machu Picchu' o 'estos son mis hijos', lo cual obviamente no es el caso: '*Ceci n'est pas une pipe*'. Pero, si bien el signo fotográfico es y será una representación, su exactitud icónica no tiene parangón y apenas depende de las habilidades técnico-artísticas de quien la produce. En este sentido, la fotografía es un signo distinto a los demás.

La exactitud icónica se debe, a su vez, a que la fotografía técnica y fundamentalmente es un índice. Como ya dicho, es la impronta que deja el objeto en un material fotosensible, permitiendo su posterior o inmediata reproducción digital o análoga. La fotografía depende de su objeto. Es manipulable, claro, pero el objetivo es "objetivo" y completamente dependiente de los rayos de luz que pasan por él. No puede representar algo que no se haya dado en la "realidad" antes. La exactitud icónica es la consecuencia de esta condición técnica fundamental de la fotografía y representa una cualidad única en la historia de la semiosis humana.

Estas características fundamentales, aquí formuladas dentro de un marco teórico semiótico, no son desconocidas para ninguna persona mínimamente familiarizada con el medio fotográfico, o sea, hoy en día la mayor parte de la población humana. Pero justamente la banalidad de estas observaciones y lo trivial del medio hacen olvidar una serie de consecuencias que convierte a este medio tan ligado a "lo real" y distante de lo ficticio en un vehículo de representación extrañamente ambiguo y paradójicamente ficticio según se propondrá en lo que sigue.

### **Paradojas de lo real**

El anclaje físico en lo real ha convertido a la fotografía en uno de los principales medios de documentación del siglo presente y el anterior. Del álbum familiar a la fotografía forense, de la *snap-shot* revelada inmediatamente en la Polaroid a la fotografía espacial de la NASA, por no mencionar medios sociales como *Snapchat*, todos documentamos mediante la fotografía lo cotidiano tanto como los descubrimientos científicos. Lo fotografiado-documentado se supone verdad, ya que la cosa estuvo ahí y así en el momento de la foto, cuya reproducción es visualmente exacta. El ladrón o asesino capturado por la cámara vigilante mal puede negar su presencia

en la escena del crimen, y para quien quiere convencer a sus amigos de que está disfrutando de unas vacaciones maravillosas basta poner una *selfie* en el medio social preferido.

Este aspecto es objeto frecuente de discusiones, principalmente porque lo que sirve para documentar también sirve para mentir. Un ejemplo interesante de tal tipo de discusión lo brinda una de las fotografías más conocidas de la historia, la que sacó Robert Capa durante la Guerra Civil española de un miliciano republicano en el momento de recibir un disparo mortal (Capa, 2008: fotografía 13). Se ha discutido la identidad del soldado, supuestamente Federico Borrell García, si el lugar es Cerro Muriano u otro y, fundamentalmente si lo que se ve en la foto es realmente un hombre alcanzado por un disparo o si Capa escenificó la situación para lograr la imagen.<sup>3</sup> Lo interesante de esta discusión es que no pone, ni puede poner en duda la autenticidad de la fotografía: lo que se ve y se reproduce es lo que “vio” el objetivo, sacó en negativo el revelador y reconvirtió al positivo la ampliadora. Se ve a un hombre con un fusil en la mano derecha, y la posición del cuerpo y de la cabeza parece indicar que se está cayendo. Eso está documentado. Se puede simular una situación ante una cámara como ante una persona, y el problema en tal caso no es el signo fotográfico, sino la situación simulada, de la misma manera que las dudas respecto a la identidad del miliciano y el lugar no atañen a la foto como tal, sino a su lectura y al conocimiento adicional que pueda haber en torno al combate y al soldado.

Para lo que sirve esta discusión es para subrayar que las discusiones en torno a la “autenticidad” y el anclaje en lo real del medio fotográfico no ponen realmente en duda el medio, sino lo que representa. El problema no es la foto, sino “lo real” que representa. La pretendida inseguridad epistemológica de la representación parece más bien ser una inseguridad ontológica de lo representado. Para decirlo de otra manera, el problema reside en la relación entre la fotografía y lo que mediante signos verbales se postula que representa: ¿hubo batalla en el lugar donde se tomó la foto, está herido el hombre, muere, se llama o no Borrell García? La foto no miente, pero está sujeta a varias posibilidades interpretativas y mediante procedimientos semióticos secundarios, como lo sería la inserción de una foto en un texto narrativo, se puede modificar su anclaje en lo real modificando así ‘la realidad’ o el objeto fotografiado. Al ver una fotografía sabemos que por fuerza representa algo “real”, pero tal realidad se representa como insegura. Ahí se manifiesta una paradoja que puede ser sumamente atractiva para un texto de ficción, sobre todo si contiene elementos de auto- o metaficción o de otra manera pone en duda la convención ficcional. El lector sabe que el narrador y el autor gozan de plenos privilegios para postular o negar todo referente ‘real’ de la narrativa, ya que la palabra no necesita de un referente “real” concreto, pero al ver una fotografía sabe que lo se ve en la foto sí existe o, mejor, *ha existido*. Lo que no sabe es si lo visto en la imagen tiene relación con lo se describe en el relato. Lo que indique al respecto el narrador (si algo indica), no asegura nada, ya que el narrador mismo es una instancia de la ficción sin compromiso con “lo real”. De esta manera, la foto en el relato resulta una paradoja: representa objetos no ficcionales, o sea “reales”, pero su realidad se halla inserta en una ficción.

La otra particularidad de la fotografía en que vengo insistiendo es su relación con el tiempo. La fotografía es atemporal. Evidentemente, en esto la fotografía se asemeja a otros signos icónicos, como la pintura, el grabado y el dibujo, que comúnmente no tienen sucesión temporal tampoco. Pero la fotografía es radicalmente atemporal, porque se hace en un instante y reproduce tal instante. Una foto

---

<sup>3</sup> Richard Whelan, biógrafo de Capa, hace referencia a esta discusión en Capa (2008, 12).

se produce en una fracción de segundo, o un poco más, donde una pintura puede requerir días o años para su ejecución. El pintor podrá querer y saber insinuar el movimiento que el cuadro no permite representar como sucesión, pero la fotografía congela en un instante todo lo que se halla dentro del encuadre que ha escogido el fotógrafo junto con la perspectiva, el enfoque, el tiempo de obturación y el diafragma. Una vez hechas estas elecciones por el fotógrafo (o automáticamente), la cámara capta todo sin distinguir entre lo esencial y lo superfluo. No hay tiempo, lo que se representa es espacio puro. En ello se diferencia la cámara del ojo humano. Este, en colaboración con el cerebro, selecciona y enfoca lo que interesa, se fija en lo bello, lo feo o el horror y, lo más importante: el ojo ve en y con el tiempo. El ojo no puede no ver el movimiento de una bicicleta, una hoja en el viento, de una boca que habla. El ojo mira todo el tiempo y no saca instantáneas. Por esa misma razón, la fotografía se convirtió a partir de cierto momento en una ayuda fundamental para muchos pintores justamente por su inmovilidad (Benjamin, 2011).

Esta condición (a)temporal de la fotografía tiene dos consecuencias de importancia fundamental para esta discusión. Primero, al no tener tiempo ni sucesión, la fotografía es, por así decirlo, “anti-narrativa”. La fotografía es lo contrario al relato, ya sea escrito o representado por el cine. Es común decir de una fotografía con cierta capacidad de sugerencia que “narra una historia” y, desde el punto de vista teórico se discute a veces si la fotografía es un “lenguaje” (Smith/Lefley, 2016: 187; Perkowska, 2013: 38-40), pero insisto en que la foto no es, ni puede ser, narrativa. Podemos saber o no saber si el movimiento detenido en la imagen llega a su fin, pero la fotografía no lo dice. En la fotografía de Capa discutida arriba, lo que de hecho vemos es el cuerpo de un hombre en una posición que *parece indicar* que se está cayendo y, por el fusil que lleva en una mano y por el conocimiento “colateral”, inferimos que cae abatido por una bala enemiga. Pero tal relato es solamente sugerido y, de hecho, podría ser otro, tal como se ha planteado. En este sentido (y en otros), la fotografía es un ‘signo abierto’, según Barthes (1979: 37). La fotografía no es narrativa, pero puede sugerir muchos relatos y puede integrarse a relatos (verbales) hechos. Al insertarse en un contexto verbal-narrativo – un reportaje, un ensayo, una novela – se leerá espontáneamente la foto como una confirmación y documentación del texto, lo que en cierta manera constituye una paradoja: lo que representa la fotografía es “real”, pero esta realidad se interpreta principalmente a partir del texto verbal al que la imagen acompaña y se subordina. Al insertarse una fotografía en un texto de ficción ocurre algo parecido, pues el lector intentará, espontáneamente, buscar en la imagen una ilustración y confirmación del texto verbal.

Una consecuencia de la atemporalidad fotográfica apunta a otra paradoja ontológica: por ser un instante de lo real, la fotografía representa lo imposible. Lo que se aprecia en una foto ha sido, durante un instante, exactamente como lo vemos, pero ese instante y esas condiciones exactas no podrán repetirse (solo en el hipotético caso de un eterno retorno). El medio fotográfico, el signo que depende del contacto directo con “lo real” y que solo puede representar “lo real” dado, muestra una realidad ya imposible, aquello que ‘es, en principio, no lo que fue, sino lo que ya no es: el no-ser de lo vivido’, según define Zambrano (1992: 31) el pasado. Si la ficción tiene como referente un mundo posible, que podrá ser probable o improbable, la fotografía tiene como referente un mundo real e *imposible*. Mediante estas paradojas de “lo real”, la fotografía resulta ser – a diferencia de lo que parece a primera vista y de lo que es para la mayor parte de sus millones de usuarios – contradictoria y compleja. Son estas paradojas, contradicciones y complejidad lo que hace atractivo el uso de la fotografía en un contexto ficcional.

## Fotografía, memoria y muerte

La capacidad de mantener el instante hace que la fotografía guarde relación particular con la memoria humana. Probablemente, ningún otro medio se relacione tan íntima y explícitamente con la memoria, y no en vano la propaganda comercial de cámaras, rollos de película etc. insiste en este punto, sobre todo a partir de los momentos en que la posesión y el uso de una cámara fotográfica se ponen al alcance de gran parte de la población global. Durante más de un siglo, la cámara ha sido el objeto adorado y casi mágico que almacenaba los eventos y momentos importantes de todo tipo, oficiales y no oficiales, deportivos, de guerra y, sobre todo, los eventos y su memoria de millones de familias, parejas, amistades, centro de trabajo, grupos escolares etc. Con la cámara, algún especialista (fotógrafo) o familiar o miembro del grupo se encargaría de capturar, revelar, ampliar y almacenar instantes de la vida familiar y de los viajes y paseos, convirtiendo estos fragmentos de segundo en palpables recuerdos visuales. Durante gran parte del siglo veinte, el álbum familiar será el elemento central de la memoria de millones de familias (Vicente, 2012). Con la fotografía, las memorias cobran una nitidez y sensación de realidad antes impensables. La tecnología fotográfica digital, su incorporación en teléfonos celulares y su uso en diversos medios virtuales, incluyendo los “sociales”, han hecho incrementar estas costumbres vertiginosamente, haciendo menos relevante ya el álbum familiar (en papel o electrónico), borrando, además, las antes tan claras fronteras entre lo familiar e íntimo y las esferas sociales más amplias.

Todos estos fenómenos de memoria y registro de hechos y personas del pasado y del momento subrayan el hecho fundamental de que, si bien usamos la imagen para apropiarnos de las cosas y las personas para, así, almacenar el pasado, la imagen a su vez se apropia de nuestro mundo y la visión que tenemos de él. La fotografía se vuelve “lo real”, aunque esa realidad es, como sugerido arriba, una imposibilidad desde el momento de fraguarse.

La fotografía, pues, además de ser un medio para guardar y recuperar recuerdos y memoria, *es* recuerdo. La fotografía es la huella física del pasado que no solo se ve y se recuerda, sino que se *toca* con la mirada. Y como no hay otro acceso a ese pasado – a no ser en forma de objetos guardados de generación en generación, testigos cuyo lenguaje es mucho menos comprensible – la imagen fotográfica no solo es el recuerdo, sino que es el pasado mismo, es esa persona cuyos rasgos se nos hubieran borrado hace tiempo si no fuera por esa imagen, tal vez una única copia ya medio arrugada de tanto manosearse y tanto mirarse. Gracias a la fotografía y al álbum familiar aún tenemos a esa abuela o bisabuelo a quien nunca conocimos, pero también a muchas otras personas cuya identidad ya se desconoce, pero que son parte de la vida de uno, simplemente porque su foto está ahí, en el álbum familiar heredado. De esa manera la fotografía puede relacionar personas, animales y objetos que no tienen otra conexión que la de estar en el mismo álbum o en la misma foto, tal vez solo durante un instante sin duración. En algunos casos, simplemente por estar uno en posesión de la imagen de una persona desconocida se establece una relación, por lo general extrañamente unilateral, cuando la persona en cuestión ignora que está guardada en un álbum de fotografías o en una computadora de un desconocido.

La fotografía interpela como recuerdo, siendo algo vivo y al mismo tiempo muerto, e interpela a nombre de un misterio, de algo que no sabemos y que sin embargo está ahí, a la vista y al tacto. Cada cosa visible – y siempre hay más cosas que las que vio el fotógrafo – es un recuerdo que nos interpela para que lo interroguemos. Un perro, una niña, una grieta en la madera nos hacen preguntar y pensar en lo posible, haciendo que la fotografía se convierta, nuevamente, en su

opuesto: lo que se supone registro exacto de “lo real” se transforma en un depósito de posibilidades, de ficciones. Que ello sea una tentación para la ficción, no es raro; más bien puede extrañar que la colaboración entre la literatura escrita y la fotografía por lo general haya sido un hecho marginal, perteneciendo a la vanguardia, como en *Nadja* (Breton, 1999), o bien a lo trivial, como la fotonovela (Perkowska, 2013: 15-43). En resumen, la fotografía, en su relación con la memoria y los recuerdos, como hemos visto, traza un camino que parte de lo banal-real para adentrarse en un territorio indefinido e ilimitado que puede resultar más ambiguo e incierto que la propia ficción.

Antes de concluir esta discusión de las propiedades del signo fotográfico, cabe añadir que sus particularidades la conectan con dos esferas sociales aún no mencionadas, la de la magia y la de la muerte. “Para Barthes (1981: 88) la fotografía es ‘magia, no arte’, entre otras cosas por su capacidad de mantener y repetir, eternamente, un instante del pasado, pero también por su tendencia a la subversión, al detalle inesperado que abre todo un campo de memoria y subjetividad (Mitchell, 2009). También en Benjamin (2011: Kindle loc 194) aparece la idea de un valor “mágico” de la fotografía. Esta idea se relaciona con lo que él llama ‘el inconsciente óptico’, la capacidad del medio fotográfico de revelar detalles que tal vea y tal vez no el ojo puro, pero que solamente se presentan a la mente en toda su magia y fuerza con la ampliación fotográfica.

La fotografía entra, asimismo, en el territorio de la muerte. Tanto Barthes (1981) como Sontag (1977: 64) enfatizan este aspecto. Para Sontag ‘[this] link between between photography and death haunts all photographs of people’. La muerte no reside solo en la persistencia del signo fotográfico como una huella posterior a la muerte de la persona, sino en la misma detención del tiempo que se ha comentado arriba. La inmovilidad también sugiere la muerte, incluso de alguien todavía vivo. La combinación, por otro lado, de la intemporalidad y la permanencia, hace pensar no solo en la muerte, sino en la conservación, en lo que ya no es y en lo que queda.

En diálogo con estas ideas de Barthes, de Benjamin y de Sontag, propongo concluir que la magia del medio fotográfico resulta de sus condiciones y paradojas: “congela” y eterniza un instante de lo real que conecta para la posteridad lo que pertenece al pasado – y a la muerte – con el presente y los vivos. Sabemos que lo que vemos fue exactamente así y sabemos que ya no podrá darse. Hasta la banal y tierna fotografía del recién nacido subida durante unos segundos a Instagram pertenece ya al pasado y a la memoria, a lo que “ya no es” Lo que la ficción puede aprovechar de la fotografía es esta magia, que la dan sus paradojas y su ambigüedad.

### **Cortázar y los límites (narrativos) de la fotografía**

Cortázar ha utilizado en varias ocasiones la fotografía en sus narrativas y ensayos (Perkowska, 2013: 33-36). En los cuentos *Las babas del diablo* (Cortázar, 1968: 201-215) y *Apocalipsis de Solentiname* (1996: 155-160) explora y transgrede los límites del medio fotográfico para lograr el efecto de lo fantástico. De hecho, no son cuentos con fotografías, sino relatos en que se exploran los límites (y más allá de ellos) del medio fotográfico para lograr el efecto de lo fantástico. En *Las babas del diablo* el ambiguo narrador, que va identificándose de a poco con el fotógrafo, describe primero la situación “real” que le inspira una fotografía y luego la contemplación de la misma, una vez revelada y ampliada. Al mirar la fotografía, el narrador empieza a detectar movimiento en ella, como si el relato encapsulado y congelado en la imagen luchara por salir. Los personajes captados en la *snapshot* hecha en un parque parisiense por el protagonista parecen moverse y sus intenciones diabólicas, probablemente interrumpidas por la indiscreción de la cámara, salen a flor de papel

fotográfico para hacerse realidad. La foto, que interrumpe una acción malévola, ahora la revela en su horror, en la dimensión fantástica del cuento, tras ser revelada ella misma en el cuarto oscuro. La fotografía absorbe el movimiento y potencial narrativos de la escena “real” que la precede para luego volverlos a proyectar en la imagen que finaliza el proceso fotográfico.

En la versión cinematográfica del cuento, *Blow-up* (Antonioni, 1966), se mantiene lo que podría llamarse el realismo fotográfico. En vez de transgredir los límites del medio, se profundiza en una de sus posibilidades, en este caso la ampliación cada vez mayor de la imagen, que por un lado permite vislumbrar el detalle significativo no visto antes y que por otro nos quita la ilusión de un mundo real nítido y fácilmente reconocible. Cuanto más cerca se ve y cuanto más ampliada está la imagen, menos nítidos son los contornos y los objetos y más grandes resultan los granos que constituyen el material de la imagen. Pero el detalle, insinuado, encierra la *posibilidad* de un relato, en este caso de un asesinato.

En *Apocalipsis de Solentiname*, el tipo de material fotográfico es distinto ya que es de diapositivas y no requiere ampliación, sino proyección. En este caso el narrador-protagonista de un universo narrativo no solo realista, sino altamente identificable con el del autor (nombres, personajes, topónimos, eventos secundarios etc.), experimenta un horror parecido al de *Las babas del diablo* al ver que las imágenes idílicas y tranquilas sacadas de la isla de Solentiname en compañía de intelectuales como Cardenal y Sergio Ramírez han sido sustituidas por otras, que muestran la violencia y represión de la dictadura militar argentina o el asesinato del poeta Roque Dalton por sus propios compañeros revolucionarios. La intrusión de estas otras imágenes, tan reales, es pasajera y posiblemente un espejismo producido en la mente del fotógrafo y espectador.

En los dos cuentos de Cortázar el narrador/protagonista es, a la vez, fotógrafo y espectador de las imágenes que transgreden sus posibilidades técnico-epistemológicas cediendo a la tentación narrativa. También en *Blow-up* es el fotógrafo mismo quien descubre la posibilidad de un saber que la ampliación solo puede insinuar. En los tres casos el problema principal reside en el mal – la intención de dos adultos de llevarse a un adolescente para seducirlo o violarlo, o bien de un asesinato, o se trata de la violencia de una dictadura, el asesinato de un compañero inocente – que irrumpe en la imagen sin que en la producción de la misma haya habido intención de ello. La fotografía, en estos relatos, resulta ser un medio que conecta con lo real (dentro del universo narrativo) o a través del cual lo real, materializado como un posible relato del mal, se impone a un mundo que pretendía excluirlo.

En *Blow-up*, el relato potencial y el mal posible se esconden en la superficie fotográfica y en la ampliación cada vez mayor de la imagen, hecho que revela detalles no vistos antes a la vez de que lo visto se vuelve cada vez más borroso. Con ello tenemos lo que Benjamin (2011, pos. 193) llama ‘el inconsciente óptico’, indicando que la fotografía nos permite ver lo que antes nos era escondido, al igual que el psicoanálisis nos permite conocer lo que no sabíamos de la mente. Las posibilidades técnicas de la fotografía nos revelan lo que no veíamos antes en las cosas de manera tanto mágica como científica, mostrándonos (ibid), ‘the difference between technology and magic to be entirely a matter of historical variables’. La fotografía contiene una dimensión mágica, no por ser un misterio, sino por su realidad empírica y técnica. No cuenta la foto una historia, pero nos revela, aunque nunca por completo, aspectos de “lo real” que desconocíamos. Dentro del marco del relato fantástico, Cortázar explora los límites del signo fotográfico en su relación con su objeto, “lo real” y en su relación con el tiempo y la posibilidad narrativa. Por un lado, depura la capacidad que tiene la imagen fotográfica de mostrar aspectos no



vistos de “lo real” y, por otro, sugiere la posibilidad de una relación compleja entre signo y realidad, al imponerse “lo real” en el signo de formas inesperadas. A la vez, aprovecha y transgrede la intemporalidad y, con ella, la (im)posibilidad narrativa del medio fotográfico. Estos cuentos, aunque publicados sin imágenes, muestran algunos de los múltiples diálogos que podrán establecer la ficción y la fotografía.

### Fotografía en textos narrativos – Breton, Morris, Sebald

En este apartado, se discutirán brevemente algunos aspectos del uso de fotografías textos de ficción narrativa a base de tres ejemplos que podrían considerarse clásicos (Perkowska, 2013): *Nadja*, de André Breton (1999, publicado originalmente en 1928), *The home place*, de Wright Morris (1999, publicado originalmente en 1948) y *Austerlitz*, de W.G. Sebald (2011, publicado originalmente en 2001). El objetivo no es realizar un análisis exhaustivo de la relación entre fotografía y texto verbal en estas obras, sino tan solo comentar algunos aspectos del uso de fotografías en estas novelas y discutir el efecto del uso de las imágenes, sobre todo en relación a su referencialidad y el “efecto de lo real”.

Debe subrayarse que, aunque las tres obras pueden considerarse, como indicado, *clásicas*, son también únicas, sobre todo porque el uso de material fotográfico en un texto narrativo era y sigue siendo un hecho bastante escaso. En la obra de Breton, *Nadja* es un caso particular, no solamente por el uso de material fotográfico, sino también por ser la única novela, o lo más parecido a una novela, del autor surrealista. Morris, por otra parte, era no solamente novelista y ensayista, sino fotógrafo, y combina texto y fotos en algunas de sus obras, siendo, no obstante, *The home place* el único en que combina sus fotografías con un texto de ficción narrativa. En el caso de Sebald, el procedimiento no se limita a *Austerlitz*, sino que lo usa en casi toda su obra narrativa, lo cual contribuye a la originalidad de este escritor.

Las tres obras comparten, además del uso de fotografías, una importante dimensión de auto y metaficción, sobre todo en los casos de Breton y Sebald, en que poco o nada parece impedir identificar la instancia del narrador con la del autor. La novela de Morris tiene a un narrador-protagonista que comparte algunos hechos biográficos con el autor sin que se llegue al grado de identificación producida en las otras dos novelas. Abajo, se volverá al problema de la autoficción y su obvia relación con el uso de fotografías.

En cuanto al uso de material fotográfico, resulta ser en los tres casos un procedimiento que atraviesa la obra entera. *Nadja*, de unas 150 páginas en total, contiene 44 placas fotográficas, algunas de las cuales son reproducciones fotográficas de libretas de nota o folletos de teatro y similares. *Austerlitz*, de unas 400 páginas, contiene unas 70 fotografías más una docena de otras ilustraciones, y, de las 180 páginas de *The home place*, aproximadamente la mitad consiste de fotos. En esta novela, como en *Nadja*, cada imagen tiene un espacio propio (en la mayoría de los casos, de una página) y el tamaño de la reproducción tiende a ser el mismo de la mayor parte de las fotos. En el caso de la novela de Sebald (y sus otras obras), el tamaño de las imágenes varía, pero la mayoría ocupa menos de una página y su uso y desplazamiento es menos regular.

En el caso de *Nadja*, algunas imágenes, principalmente retratos, llevan la firma de los reconocidos fotógrafos Henri Manuel (1874-1947) y Man Ray (1890-1976), este último parte del movimiento surrealista. No se informa la autoría del resto de las imágenes. No obstante la calidad pictórica evidente de los retratos de Manuel y Ray y de algunas otras fotos del libro, no parece haber una intención estética independiente de las fotografías, sino que más bien parecen ilustrar – un poco al azar – lugares, personas y eventos de la novela, a veces con un estilo que parece remediar.

En *The home place*, por otro lado, se aprecia cierta simetría cualitativa y cuantitativa entre texto verbal e imagen, además de una independencia relativa de cada uno. Cada imagen parece el resultado de una composición lenta y estudiada, y el valor que se aprecia es estética más que directamente referencial.

El material fotográfico que utiliza Sebald es de autoría variada (y por lo general no explicitada). Indudablemente, él ha realizado gran parte de las fotografías, pero hay también imágenes de archivo y, probablemente, otras son imágenes que han llegado a las manos del autor por diversas vías. Estas son, en su mayoría, de la primera mitad del siglo pasado, en algunos casos de nitidez o contrastes débiles. En las fotografías que parecen hechas por Sebald mismo y para la ocasión, se aprecia una estética muy parecida: a veces se utiliza un formato cuadrangular (como de las Rolleiflex y otras cámaras parecidas) y, en la mayoría, el tamaño y calidad de la reproducción hace recordar, nuevamente, a los fotógrafos no profesionales ni artísticos de mediados del siglo pasado. Sebald parece eludir, a propósito, la belleza estética yendo en pos de cierta uniformidad de tonos grises, contraste y nitidez reducidos (Luelmo Jareño, 2014) y una sensación general de *amateur*, hecho que lo diferencia claramente de Morris. La intención principal *parece* ser referencial, ya que lo que representan las fotos coincide – o *parece* coincidir – con elementos de la narración. La referencialidad de las fotografías es, en esta novela, por lo general implícita y el resultado de las deducciones espontáneas del lector: si el texto hace referencia a una familia inglesa de principios del siglo 20 y si aparece, en estas mismas páginas (Sebald, 2011: 120-121), la fotografía de un grupo de personas que por su vestimenta podrían ser de esa época, se deduce que la imagen representa a *esta misma* familia, o sea, aquella a la que hace referencia el texto. Aun sabiendo perfectamente que Sebald probablemente hace un juego de referencialidades, es difícil no leer texto e imagen como un conjunto referencial. Las personas retratadas en la imagen tienen que haber existido, mientras que la familia descrita en el texto es ficticia (hasta donde se sabe). En el caso del personaje central, Austerlitz, esta situación se hace particularmente patente. En la página 258, así como en la portada de esta edición (Sebald, 2011), se ve la fotografía de un niño de abundante pelo rubio, al que un personaje identifica, en una de las pocas identificaciones explícitas de texto e imagen de este libro, con el mismo Austerlitz de niño. Sabe el lector (aunque sea porque por la contraportada o las reseñas *sabe* que es una obra de ficción) que esta identificación es imposible, pero al mismo tiempo irremediable – porque si no es así ¿qué sentido tendría la foto? – y, además, atractiva, porque se sumerge de buenas ganas en el juego establecido por Sebald. Así, obviamente, aumenta la sensación de incertidumbre que produce *Austerlitz*, tanto como otras novelas de Sebald.

Vemos, pues, que entre las tres novelas hay tanto similitudes como importantes diferencias en su manera de utilizar el material pictórico. Dos diferencias fundamentales e interrelacionadas se encuentran en la referencialidad y en la estética. En cuanto a la referencialidad, cada texto representa su propia modalidad: en el libro de Breton, se presenta un sistema de referencialidad muy explícita, ya que cada foto hace referencia a un elemento del texto, no solo por lo que representa, sino, además, por una leyenda a pie de foto que explicita lo que se ve y remite a una página del libro. El modelo que usa Sebald es menos explícito, y en varios casos una fotografía hace referencia a elementos claramente ficcionales del texto. No obstante esto, durante el proceso de lectura se establecen nexos constantes entre imagen y texto, nexos que la oposición ficción–lo real no impide. En *The home place*, por otro lado, la conexión entre texto verbal e imagen es deliberadamente débil, pero en absoluto ausente. El relato gira en torno a un ambiente rural, y las fotografías representan tal ambiente con imágenes de objetos grandes y pequeños, casas (interiores y

exteriores) y, según ya explicado, tres imágenes de una persona en directo, presumiblemente de la misma persona. No hay, en el texto, referencias a las imágenes y, estas solo en algunos casos podrían identificarse fácilmente con elementos específicos del texto, siendo, justamente, las tres fotografías de un hombre mayor el ejemplo más importante (pp. 0, 126 y 177). El texto de Morris, a su vez, se diferencia claramente en la estética visual de los otros dos: lo que motiva la existencia de las imágenes es su valor estético y no su valor referencial. Estas imágenes podrían haberse reproducido en un libro sin el texto, lo que no es el caso de las fotografías usadas por Sebald y Breton. Las tres novelas podrían haberse publicado como texto solo, pero las imágenes usadas en *Austerlitz* y *Nadja* no tendrían sentido referencial ni estético suficiente sin el apoyo del texto verbal. En las tres novelas no hay, por así decirlo, necesidad semántica de las imágenes, y solamente en el caso del libro de Morris, estas representan un valor estético independiente que en sí justifica su presencia.

Si bien es cierto que cada una de estas tres novelas representa una modalidad distinta en su relación semántica y de referencialidad entre texto e imágenes, también lo es que comparten los principios básicos discutidos arriba: la fotografía es un tipo de signo radicalmente distinto del texto verbal, sobre todo por su referencialidad y su temporalidad. Por ser un índice, tiene un anclaje real (casi) indiscutible, y por su capacidad de detener un instante y todo lo que cabe en este, representa a la vez el pasado imposible de revivir y una constante presencia (espacial y temporal) de este pasado. Las fotografías documentan cierto contacto entre la obra y el mundo real y no ficticio. Este efecto se manifiesta de forma diferente en cada una de las tres obras, como ya se ha visto, pero en los tres casos las fotografías representan “lo real” del mundo ficticio establecido en la parte verbal de la obra. Para un lector “inocente”, sería una reconfortante confirmación del carácter (más o menos) autobiográfico y documental de las tres novelas, sobre todo en el caso de *Nadja*, que se basa en una serie de experiencias personales de Breton. Y una primera lectura podría bien confirmar esta impresión (Polizotti, 1999), pero la (casi exageradamente) escrupulosa presentación fotográfica de una serie de elementos y personajes, muchos de importancia secundaria, y la ausencia casi ostensiva de lo que podría ser la imagen fundamental – una fotografía de Nadja misma o de Nadja y André juntos – dan cierta incomodidad, restándole algo de esa seguridad ontológica que parecería brindar la presencia de imágenes fotográficas. Esta obvia ausencia esencial entre tantas presencias poco esenciales hace tambalearse la lectura de *Nadja* como un relato biográfico fotográficamente documentado. Si falta la imagen esencial y las otras están, de alguna manera, demás, entonces toda la presencia fotográfica en esta obra de autoficción – que sí lo es – puede entenderse como un juego que apunta hacia un vacío fundamental: el de Nadja, el objeto deseado. Al mismo tiempo, la presencia de las fotos coloca a este texto en un universo en que “lo real” está presente y, a la vez, ficcionalizado.

En *Austerlitz* también, así como en el resto de la obra narrativa de W. G. Sebald, la yuxtaposición de imágenes fotográficas con texto verbal contribuye a crear un mundo en que lo ficcional se vuelve real y, sobre todo, lo real se vuelve ficción (Furst, 2006). La misma calidad fotográfica – voluntaria o involuntariamente borrosa y confusa – confirma la ambigüedad verbal: establece el ya mencionado anclaje en lo real a la vez de que se lo quita hasta a lo real mismo. Pero si esta ambigüedad resulta de la yuxtaposición de un signo ficcional y otro de “lo real”, también es un valor inherente a la fotografía misma, dada su relación con el tiempo, según se ha propuesto arriba. Mediante la técnica fotográfica, lo presente y, así, real, se convierte en pasado y, así, irreal, a la vez de que mantiene vivo ese pasado. La fotografía no solo se relaciona de esta manera con la memoria, sino que *es* memoria.

La fotografía y la memoria se interesan no tanto por lo que hubo, sino por lo que ya no es. Es material muerto mantenido vivo. Las fotografías son una especie de ‘ruinas’, según Luelmo Jareño (2014: 125), siendo en Sebald a la vez elementos de un bricolaje de palabras e imágenes, de datos, memorias, historia y otros hechos que apuntan siempre a lo que ya no es (ibid.).

En la novela de Morris, las fotografías también dan la impresión de ser portadoras de lo real, que con ellas se incorpora a la ficción quedando al mismo tiempo absorbido por ella, pero la clara intención estética de las imágenes les da, además, una fuerte autonomía que parece constituirse en un universo paralelo de cosas pasadas, muertas. Como ya indicado, casi todas las fotos son de objetos o edificios, con la excepción de la primera, la última y otra más, que se *podrían* identificar con ‘el viejo’ (“The old man”), el tío del narrador. A este único ser vivo fotografiado no se le ve la cara en ninguna de las tres imágenes. Las únicas caras que se ven, son de personas ya fotografiadas, cuyo retrato aparece colgado en una pared. El conjunto de fotografías apunta, más que el texto verbal, a un mundo detenido, irreal, pasado y hasta muerto. Un mundo de memorias. En este sentido, las fotografías en *The home place* comparten con las de *Austerlitz* y (en parte) *Nadja* la función no solo la función de incorporar a la ficción lo real, sino la de insistir en la relación entre fotografía, memoria y muerte, que es – dentro de un contexto de ficción – a la vez ausencia y constancia del pasado.

En fin, lo real irrumpe en la ficción, pero con ello se convierte en ficción también, de modo que hasta lo que se tenía por seguro – el mundo real representado por el medio más fiel de todos, la fotografía – se vuelve inseguro y ficcional. La presencia de las imágenes fotográficas no brinda seguridad ontológica – o, si acaso, solo en un primer momento – sino lo contrario, contribuye a borrar la de por sí insegura frontera entre lo real y lo ficcional.

## Conclusión

La intención principal de esta contribución ha sido, como indicado al principio, discutir algunas particularidades del signo fotográfico, especialmente en comparación y combinación con el texto verbal de ficción. Al respecto, se ha sugerido que la fotografía se constituye en un signo o vehículo de representación de características muy diferentes a las otras modalidades de signos usados para la comunicación humana. La exactitud visual es parte de esta diferenciación, pero el elemento más importante para comprender la particularidad del medio fotográfico es su contacto físico con lo real, que lo convierte en un “índice”, según la tipología de Peirce, o sea un signo que por fuerza es una “huella” de lo real, lo que hace que este medio, junto con las huellas dactilares y signos similares, sea el de mayor fuerza documental, el signo más cercano a lo real. A la vez, la fotografía se relaciona de modo particular con el tiempo, pues lo paraliza. Paraliza y eterniza el instante de la toma, por lo que queda plasmado en la placa, la pantalla o el papel ya pertenece al pasado desde el momento mismo de hacerse la foto. Por ello, lo que representa la fotografía ya es pasado e irreal. Es lo que ya no es, que es tan irreal o más que la ficción misma. De esta manera, la fotografía se asocia a la muerte y a la memoria.

Esta serie de características que podrían apuntar a una incompatibilidad entre fotografía y narrativa de ficción hace que la incorporación de fotos a un texto narrativo se convierta en un recurso muy fuerte. Al incorporar la fotografía, se asimila a la ficción un trozo de lo real, que ya pertenece a la memoria, al pasado y, así, a lo ficcional, sin que deje de ser ese pedazo de realidad. La fotografía, además, constituye una ruptura de la corriente verbal, en parte por su carácter icónico y en parte porque el fluir del tiempo y de la lectura se detiene por un momento.

La lectura de tres novelas ya clásicas en que se da la combinación de fotografía y texto verbal ha confirmado, al menos en parte, estas hipótesis. Aunque pertenecientes a distintas épocas y corrientes literarias (y siendo, a la vez, obras de gran originalidad) y aunque el uso de las fotografías difiere en ellas, se ha podido apreciar que la combinación de fotografía y texto verbal da a la ficción un contacto con lo real, que – casi paradójicamente – lo vuelve más irreal. Además, la presencia de las fotografías contribuye a conectar estas obras con la memoria y con el pasado y, con ellos, a la muerte, no como hecho violento en sí, sino como ausencia que no deja de ser, al mismo tiempo, presencia.

## Referencias

- Ansón, Antonio. 2009. "Esto no es una foto. Fotografía y literatura en español." En *Las palabras y las fotos*, editado por Fernando Scianna y Antonio Ansón, 108-144. Madrid: Ministerio de Cultura (Encuentros PHE 09).
- Antonioni, Michaelangelo. 1966. *Blow-up*. (Película).
- Barthes, Roland. 1981. *Camera lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1979. *Image, music, text*. Londres: Fontana/Collins.
- Benjamin, Walter. 2011 [1972]. *A brief history of photography*. Oxford: Oxford University Press. Kindle Edition.
- Benjamin, Walter. 2008 [1936]. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres: Penguin Books.
- Breton, André. 1999 [1928]. *Nadja*. Londres: Penguin Books.
- Capa, Robert. 2008. *Robert Capa*. Madrid: Lunwerg/Photo Poche.
- Cortázar, Julio. 1968. *Ceremonias*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Chandler, D. 2002. *Semiotics: The Basics*. Londres: Routledge.
- Deely, John. 1982. *Introducing semiotics*. Indiana: Indiana University Press.
- Furst, Lilian. 2011. "Realism, photography, and degrees of uncertainty." En *W.G. Sebald: history, memory, trauma*, editado por Scott Denham y Mark Mc Culloh, 219-230. Berlín: Walter de Gruyter.
- Gómez Trueba, Teresa. 2017. "La incorporación de fotografías en la novela española del Siglo XXI: más allá del libro ilustrado." *Pasavento* 5 (1): 83-98.
- Luelmo Jareño, José María. 2014. "El espesor de la apariencia: W. G. Sebald y la fotografía como material literario." *Discursos fotográficos* 10 (17): 119-137.
- Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal.
- Morris, Wright. 1999 [1948]. *The home place*. Nebraska: Bison Books.
- Peirce, Charles Sanders. 2014. "Collected Papers." Consultado el 10 de diciembre de 2018, <<https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>>.
- Peirce, Charles Sanders. 1955. "Logic as semiotics: the theory of signs." En *Philosophical writings of Peirce*, editado por Justus Buchler, 98-119. New York: Dover.
- Perkowska, Magdalena. 2013. *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Polizotti, Mark. 1999. "Introduction." En *Nadja*, de André Breton. Londres: Penguin Books.
- Sebald, W. G. 2011. *Austerlitz*. Londres: Penguin.
- Sebeok, Thomas. 2001. *Signs: an introduction to semiotics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Smith, Peter; Lefley, Carolyn. 2016. *Rethinking photography*. New York: Routledge.
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Vicente, Pedro (ed.). 2012. *Album de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, La Oficina.
- Zambrano, María. 1992. *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela.