

## INTRODUCCIÓN

# Una breve historia de las interacciones entre literatura y fotografía, del lado de allá y del lado de acá

*The photo-text confronted me with many  
[problems].*

WRIGHT MORRIS

Refiriéndose en 1990 a las prácticas artísticas de la cultura contemporánea y posmoderna, Marjorie Perloff observó que “transgression, the crossing of boundaries, displacement [...] constitute the modality of a whole series of contemporary art work and events” (1990: 85). Uno de los campos muy fecundos en los que se manifiesta la *medialidad* mixta señalada por Perloff es el de los artefactos que combinan palabras e imágenes en una variada y diversa gama de posibilidades genéricas y discursivas. Su carácter liminar y bi- o intermedial pone de manifiesto que las artes contemporáneas han superado la distinción entre el arte visual (la pintura) y el arte verbal (poesía) establecida por Gotthold Ephraim Lessing en *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía* (1766), donde el poeta alemán le atribuía a la primera un carácter exclusivamente espacial, mientras que a la segunda la definía en términos puramente temporales. El cambio de paradigma, denominado por los teóricos como *giro pictórico* o *visual*, implica una cultura que no impone “a strict distinction between the verbal and the visual domain” (Bal 1991: 5), sino que explora su interacción e interdependencia<sup>1</sup>. Junto

---

1. W.J.T. Mitchell define el *giro pictórico* como “a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of a picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality” (1994: 16).

con el giro visual se constituyen nuevos campos teórico-críticos —los estudios visuales y los estudios de palabra e imagen—, tan inter-, multi- o transdisciplinarios como inter-, multi- o transmediales son los objetos de sus investigaciones. Su indagación se concentra en “questions of how to map the interactions of word and image and, more specifically, of whether these interactions are of sign type, reference or figuration” (Horstkotte y Pedri 2008: 4)<sup>2</sup>. Una manifestación evidente de estos nuevos campos de investigación con respecto a América Latina es la de los numerosos y fascinantes estudios sobre las culturas visuales del siglo XIX, producidos en las últimas dos décadas<sup>3</sup>.

Como indican Silke Horstkotte y Nancy Pedri, hasta hace poco la fotografía en la literatura era un tema marginal para los estudiosos de palabra e imagen, pero recientemente se ha convertido en “one of the focal points of word and image research” (2008: 7). Este libro explora la *foto-novela* (novela fotográfica) latinoamericana, una forma híbrida que combina la narración con la fotografía y representa una de las modalidades de la foto-literatura. Aunque diversas formas literarias de la imbricación verbal-fotográfica existen desde hace unos ciento cincuenta años (véase el esbozo histórico más adelante), la investigación de estas relaciones ha permanecido marginada por mucho tiempo; sólo en las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX se ha comenzado a desarrollar una labor crítico-teórica que supera la profunda y moderna división entre la poesía y la fotografía instituida por Baudelaire en su famosa reseña “Le publieue moderne et la photographie”, del *Salon* de 1859, en la que el poeta asocia la primera con la facultad de imaginación y creación y la segunda, con la observación y la reproducción mecánica<sup>4</sup>. Y es que, a pesar del radicalismo de su afirmación, Baudelaire detectó con agudeza el conflicto

- 
2. Sobre el giro pictórico, los estudios visuales y los estudios de palabra e imagen, véanse: Bal, Barnard, Elkins (2003), Laggerroth *et al.*, Mirzoeff, Mitchell (1994), Sturken y Cartwright. Para un resumen muy informativo, consúltese a Horstkotte y Pedri.
  3. Consúltese, por ejemplo, a Acree, Acree y Espitia, Aguayo y Roca, Andermann, Andermann y Rowe, González-Stephan y Andermann, Pérez Salas, Poole y Szir.
  4. “La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d’une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l’un d’eux serve l’autre [...] Il faut donc qu’elle [la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d’être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l’imprimerie et la sténographie, qui n’ont ni créé ni suppléé la littérature” (618). Aunque el *dictum* del poeta no pudo impedir el desarrollo de una diversidad de relaciones entre los dos medios, el discurso crítico solía separarlos. Todavía en 1957, Käte Hamburger afirmó categóricamente que “Photography [...] does not seem to have any legitimate place in the realm of the verbal art work” (1973: 218).

epistemológico y cultural que durante décadas determinó el lugar suplementario de la fotografía con respecto a la literatura (a diferencia de lo que ocurría, por ejemplo, entre la fotografía y la ciencia o historia); además, su dictamen profundizaba la escisión entre lo verbal y lo visual declarada por Lessing. Solamente en el siglo xx, “the photographic image has increasingly assumed the role of *participating in* or indeed *embodying* literary projects” (Brunet 2009: 138) que buscaban renovar las fuentes y las formas de la producción literaria. Estos cambios, aunados con las propuestas interpretativas de la semiótica de la imagen y la fenomenología y, después, el advenimiento de los estudios visuales, han propulsado el desarrollo de una crítica para la que la fotografía y la literatura han dejado de ser formas antagónicas; al contrario, el lenguaje de estas investigaciones subraya el carácter híbrido, mixto, combinatorio, de obras en las que la literatura interactúa con la fotografía en un mismo espacio y nivel. Para François Brunet, las interacciones prácticas y materiales entre los dos medios marcan “the coming of age of a hybrid ‘medium of expression’ (perhaps to be regarded as only a branch of the larger realm loosely called multi-media) where neither photography nor literature is clearly the parent figure” (2009: 149).

## LAS PALABRAS O CÓMO HABLAR DE OBRAS INTERMEDIALES

La terminología que proponen los estudios de palabra e imagen subraya esta hibridez intermedial. En *Picture Theory* (1994), un extenso ensayo que investiga las interacciones entre la representación visual y verbal en diferentes medios y géneros, W. J. T. Mitchell emplea una tríada de términos compuestos: *imagetext* (imagen-texto), *image-text* (imagen-texto) e *image/text* (imagen/texto), con los que designa, respectivamente: “composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text”, “relations of the visual and verbal” y, por último, “a problematic gap, cleavage, or rupture in representation” (1994: 89). Cabe subrayar que, para Mitchell, el *imagetext* no apunta a la dilución y subordinación de uno de los componentes en el/al otro, sino que es “a figure for the heterogeneity of representation and discourse. [...] The image/text is not a template to reduce these things to the same form, but a lever to pry them open. It might be best described, not as a concept, but as a theoretical *figure*, rather like Derrida’s *différance*, a site of dialectical tension, slippage, and transformation” (1994: 106)<sup>5</sup>. Peter Wagner propone, a su vez, el concepto

---

5. Volveré a esta idea de la fisura y tensión dialéctica en el capítulo I, donde expongo el marco teórico de mi estudio.

de *iconotexto*, al que define como una forma combinatoria en la cual “the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images” (1996: 16), subrayando así la participación igual de ambos medios en la producción de significado(s)<sup>6</sup>.

Con aplicación directa al caso de literatura y fotografía, en un estudio de 1987 Jefferson Hunter emplea el término *photo text*, para designar “composite publications [...] [in which] words and photographs [...] contribute equally to their meaning” (1987: 1). En 1996, Marsha Bryant publica una colección de ensayos con el título de *Photo-Textualities* con el que somete a crítica el vacío semántico entre “foto” y “texto” en el término *photo text* acuñado por Hunter y propone una doble revisión: por un lado, cerrar la brecha por medio de un guion y, por el otro, sustituir la palabra *texto* por *textualidades*. La segunda de las enmiendas busca reducir el sesgo a favor del artefacto verbal reconociendo el carácter textual y semiótico de la fotografía (en cuanto un lugar de interpretación)<sup>7</sup> y permite considerar “an expanded array of photo-textual dynamics” (Bryant 1996: 1), que se señala en la flexión plural de *textualities*.

Aunque comparto el gesto igualador e incluyente de Bryant (junto con el de Andrea Noble y Alex Hughes en *Phototextualities*, 2003), para este estudio opto por los términos *foto-texto*, *foto-literatura* y *foto-novela*, que reconocen la importancia de las relaciones entre lo visual y lo verbal, representadas mediante el guion, a la manera de Mitchell y Bryant, pero enfatizan al mismo tiempo el carácter literario de los textos que me ocupan. Para no complicar demasiado la grafía de los rótulos teóricos, he decidido no usar la raya vertical que, de acuerdo con Mitchell, articula gráficamente los lugares de resistencia entre lo visual y lo verbal, aunque estas tensiones y fisuras ocupan una posición central en mi investigación; la resistencia puede considerarse como un caso particular de las relaciones verbo-visuales y, por lo tanto, está incluida en el término *foto-literatura*. Aunque el recurso de la

---

6. El trabajo de Wagner no concierne a la fotografía, sino a la obra de William Hogarth y su uso de la escritura como un componente visual de los grabados; por otra parte, Wagner extiende el uso del concepto incluso a los textos ficcionales que hacen referencia a la pintura (1996: 16).

7. Victor Burgin comenta la textualidad de la fotografía de la siguiente manera: “The intelligibility of the photograph is no simple thing; photographs are *texts* inscribed in terms of what we may call ‘photographic discourse’, but this discourse, like any other, engages discourses beyond itself, the ‘photographic text’, like any other, is the site of a complex ‘intertextuality’, an overlapping series of previous texts ‘taken for granted’ at a particular cultural and historical conjuncture” (1982: 144). Véase también Mitchell, quien sostiene que “photography both is and is not a language” (1994: 284).

palabra *literatura* reduce la heterogeneidad de las dinámicas fotodiscursivas implícita en *textualidades*, me parece funcional porque es más fiel al ámbito de mi investigación, que se concentra en la producción literaria. Al mismo tiempo, este término permite establecer y aprovechar las redes de significado que traza con sus similares, como el *foto-ensayo*, la *foto-biografía* o el *foto-poema*. La *foto-novela* (o novela fotográfica/novela con fotografías) es uno de ellos. Empleo el término *foto-novela* para referirme a un corpus de novelas, publicadas en América Latina a partir de la década de los ochenta, que combinan la narración de una historia ficcional con fotografías, evidenciando un desdibujamiento intermedial de las fronteras discursivas y la heterogeneidad de la representación. Aunque estos procesos son característicos del giro pictórico, proceden, sin embargo, de una larga historia de transacciones literario-fotográficas.

Es crucial diferenciar la *foto-novela* de la fotonovela, un género de literatura de masas en forma de tira cómica en el que las fotografías sustituyen los dibujos<sup>8</sup>. En la fotonovela, de corte sentimental y melodramático, las fotografías dominan la página, mientras que el texto, muy reducido, aparece en filacterias, en casillas que se entrelazan con las fotografías o en forma de leyenda (como en la cinenovela). La *foto-novela* contiene fotografías, pero la diégesis se desarrolla en la narración. El guion enfatiza no solo la presencia de fotografías en la narración, sino también

---

8. El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia define la fotonovela como “relato, normalmente de carácter amoroso, formado por una sucesión de fotografías de los personajes, acompañadas de trozos de diálogo que permitan seguir el argumento” (1992: I, 989). Se trata, claramente, de un género de la cultura de masas que surgió en Italia y Francia en los años cuarenta del siglo pasado, donde se publicaba en semanarios del corazón. Jan Baetens, autor de uno de los pocos estudios acerca del género explica: “Le roman-photo passe pour être une sorte de bande dessinée, mais avec des images photographiques; ses histoires sont celles que l’on retrouve dans la littérature à l’eau de rose; son public semble féminin; et l’existence de quelques variantes à vocation essentiellement parodique ne change rien au caractère figé d’un genre qui n’a guère évolué depuis son introduction dans l’immédiat après-guerre” (2010: 7). “[L]e roman-photo [est] très marqué par les formules de la littérature populaire —le mélodrame, quant aux contenus; le feuilleton, quant au rythme et à la structure des récits— et par la fascination de la culture de masse américaine —d’où l’accent mis sur l’univers du cinéma, au moment même où après plusieurs années d’embargo les films hollywoodiens déferlaient sur l’Europe dévastée” (2010: 15).

Daniel Grojnowski emplea en francés el término *récit-photo* para referirse a la foto-novela y distinguirla de *roman-photo* (la fotonovela) (2002: 96-97). Opto por mantener la referencia al género literario de novela que desaparece al usar el concepto de relato, más general.

una relación productiva entre estos dos componentes de la obra. Asimismo, la *foto-novela* debe distinguirse de la *foto-ficción* o la *foto-narrativa*, que pueden remitir a ‘relatos’ puramente fotográficos, sin ninguna formulación o mediación verbal. En mis exploraciones, el término *foto-novela* está emparentado con la designación (aunque no necesariamente el concepto) *foto-ensayo*, que, según Mitchell, es una de las modalidades predominantes de *imagen-texto* (1994: 83).

## TRANSACCIONES LITERARIO-FOTOGRAFICAS

En la introducción a la más completa antología de interacciones entre fotografía y literatura en el campo literario, Jane M. Rabb comenta que “[l]iterature greeted photography warmly when the daguerreotype and the calotype were announced in 1839” (1995: xxxv). La recepción positiva se debió al hecho de que los escritores no percibían la literatura y la fotografía como artes ‘hermanas’ y, a la vez, rivales, como sucedía en el caso de la pintura. Se pensaba, según lo ilustra muy bien la reseña de Baudelaire, que poco tenían en común y que la fotografía no podía retar la superioridad de la literatura, por lo cual “[b]oth coexisted peaceably in an expanding aesthetic universe” (Rabb 1995: xxxv). Gracias a esta (a veces algo tensa o secreta) *entente cordiale*, desde su comienzo, los cruces literario-fotográficos han adoptado una variedad de manifestaciones materiales que se ha ido expandiendo y diversificando en el transcurso de los siglos XIX y XX.

Un primer grupo son transacciones que se realizan *entre* la literatura y la fotografía, en un espacio ‘interdisciplinario’ creado por las actividades convergentes o entrelazadas de quienes las practican; es decir, se trata más bien de relaciones entre escritores y fotógrafos. Numerosos literatos se hacen retratar, a menudo por un fotógrafo famoso como Félix Nadar, Étienne Carjat o Julia Margaret Cameron, para favorecer la visibilidad y la circulación de su imagen pública (Brunet 2009: 114-120; Rabb 1995: xxxvi). Un ejemplo latinoamericano de este uso funcional de la fotografía en el siglo XIX es José Martí, quien recurrió con conciencia al nuevo medio para crear una iconografía que promovía la imagen del autor cubano como revolucionario<sup>9</sup>. Asimismo, durante los años y décadas que siguieron al anuncio del des-

---

9. Sobre la iconografía martiana que construye a Martí como revolucionario, consúltese el excelente estudio de Ottmar Ette (1994). Subraya el autor: “Casi todo lo que no estaba relacionado con su labor revolucionaria quedó fuera de la iconografía: efectivamente, en este sentido Martí fue su primer censor. Quería que sus textos escritos, icónicos y actanciales sólo coincidiesen en cuanto a su proyecto patriótico-revolucionario” (1994: 261).

cubrimiento de la fotografía, no pocos escritores (Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, Thomas Carlyle, Henry Thoreau, Elizabeth Barrett Browning, John Ruskin, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire) ponderaron las complejas implicaciones del nuevo medio en cartas, diarios, ensayos y artículos de prensa; muchos (Émile Zola, Gustave Flaubert, Arthur Rimbaud, Dumas *père*, Théophile Gautier, Arthur Conan Doyle o Lewis Carroll, por ejemplo) se aficionaron a la fotografía deviniendo ávidos fotógrafos *amateurs*, aunque debido a la posición inferior de la fotografía como práctica representacional, pocas veces hacían pública su afición (Brunet 2009: 121; Rabb 1995: xxxix). A su vez, los fotógrafos incursionaron en el campo de la literatura. A finales del siglo XIX, los pioneros de la fotografía comenzaron a publicar sus testimonios y autobiografías (*Annals of my Glass House*, de Julia Margaret Cameron, 1890; *Quand j'étais un photographe*, de Nadar, 1900), que, entre otros, evidenciaron un cambio paulatino en la percepción social de la fotografía y del fotógrafo (Brunet 2009: 90). Una vertiente algo distinta de esta tendencia testimonial se manifiesta en las memorias que algunos fotógrafos escribieron sobre sus encuentros con escritores, como *Three Days with James Joyce*, de Gisèle Freund, o los estudios de Brassai sobre Lewis Carroll y Marcel Proust (Brunet 2009: 127)<sup>10</sup>.

Otra forma de relación se produce cuando la fotografía cruza los lindes representacionales para entablar una interacción *con* y *en* la literatura. Una de sus modalidades se da en las obras literarias que incluyen la fotografía mediada por el discurso verbal (no necesariamente *ekfrástico*); la otra se construye como un discurso representacional híbrido, ya mencionado, en el que las imágenes fotográficas se conjugan con el texto. La fotografía como tema o motivo (tanto en el sentido de una alusión como en el que le otorga Tomashevski) en la literatura se manifiesta como una tendencia emergente ya a mediados del siglo XIX<sup>11</sup>, aunque no se puede hablar de una tematización fotográfica amplia; más bien, la imagen aparece en forma de referencias o alusiones puntuales y pasajeras (Ortel 2002: 18). Uno de los ejemplos más tempranos es la novela *The House of the Seven Gables*, de Nathaniel Hawthorne, publicada en 1851. Su personaje principal es un daguerrotipista y el daguerrotipo se presenta como un dispositivo que revela y desentraña un romance. Sin embargo, a pesar de su apreciación entusiasta de la fotografía en el discurso privado, en esta

10. Para una información más completa sobre estas intersecciones de la literatura y la fotografía, en las que se expresan la fascinación y ansiedad suscitadas por la modernidad, véanse los estudios de Brunet, Edwards (2008), Green-Lewis, Méaux, Ortel, Rabb (1995), Shloss y Thélot.

11. Véanse Brunet (2009: 77-87) y Rabb (1995: xxxvii-xli; 1998).

novela Hawthorne parece anticipar las inquietudes que Baudelaire expresó en 1859, al diagnosticar que la naturaleza mecánica de la fotografía era una amenaza a la imaginación. De acuerdo con Megan Rowley Williams, “Holgrave’s [the protagonist] [...] use of the daguerreotype suggests that the photograph has replaced the production of different narratives in history” (2003: 6), lo que subrayaría la supuesta precisión y univocidad denotativas de la representación fotográfica.

La incorporación de temas o motivos fotográficos en la ficción se intensifica a finales del siglo XIX (a partir de la década de 1870), lo que señala una creciente presencia e influencia de la fotografía en la sociedad, y dura, en sus distintos avatares, hasta el presente. El fotógrafo como personaje o protagonista aparece con frecuencia en la ficción posterior a la novela de Hawthorne (Henrik Ibsen, E. W. Hornung, Rudyard Kipling, Antoni Chékov, James Joyce, Marcel Proust, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Italo Calvino, Julio Cortázar, John Updike, Jerzy Kosinsky, Michel Tournier, Cynthia Ozick, Angélica Gorodischer, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, Roberto Bolaño, para nombrar solo algunos); a través de esta figura se representan la evolución social de la fotografía y de los fotógrafos, el progreso tecnológico, las obsesiones que provoca la fotografía y la relación entre fotografía y poder.

Además de esta tematización explícita de la fotografía en la literatura, a lo largo del siglo XIX se desarrolla también una relación implícita, pero fundamental, entre los dos modos de representación. La fotografía determina una nueva manera de mirar —la mirada fotográfica— que, favoreciendo el mundo de lo visible y la observación, influye profundamente sobre la construcción de la realidad en la ficción y, presuponiendo la transparencia, contribuye a definir las convenciones de la representación realista:

Photography became a metaphor for the veracity and even creativity of many nineteenth-century writers, and the supposedly objective camera became a model for ways of seeing and representing the world; it also may have hastened the inclusion of urban and sexual subjects not formerly considered suitable for elevated literature (Rabb 1995: xxxviii)<sup>12</sup>.

De acuerdo con Philippe Ortel, en el siglo XIX la fotografía inicia una revolución invisible, ya que altera el modo de ver de los artistas y sus más fundamentales

---

12. Sobre esta modalidad de la inscripción fotográfica en la literatura, por un lado, y la relación entre la fotografía y la estética del realismo, por el otro, consúltese la interesante e informada reflexión de Ortel (2002: 175-226) y también a Armstrong, Brunet (2009: 77-87), Rabb (1995: xxxviii-liv), Shloss y Williams.



decisiones estéticas (“a changé la façon de voir des artistes et leurs choix esthétiques les plus fondamentaux”; Ortel 2002: 9). En breve, el advenimiento de la fotografía transforma de manera radical las prácticas de la producción y recepción literaria.

Hasta el momento presente (2012), la muestra más completa de estas y otras transacciones entre literatura y fotografía se presenta en dos antologías compiladas por Jane M. Rabb: *Literature & Photography. Interactions 1840-1990* (1995) y *The Short Story & Photography. 1880's to 1980's* (1998). Además de cuentos y breves fragmentos de novelas, la primera de ellas contiene también poemas, cartas, diarios, ensayos, artículos, manifiestos, relatos autobiográficos, así como numerosos ejemplos de textos que contienen fotografías, a los que me referiré abajo. La segunda es una colección de cuentos. Es imperativo advertir, sin embargo, que ambas obras se concentran en o se limitan a las interacciones literario-fotográficas que se producen en el triángulo cultural francés-británico-norteamericano, por lo cual la producción hispanoamericana está severamente ‘subexpuesta’<sup>13</sup>. *Literature & Photography* presenta solamente dos obras hispánicas: los poemas “Tina Modotti ha muerto” (“Tina Modotti Is Dead”), de Pablo Neruda (1942), y “Cara al tiempo. A Manuel Álvarez Bravo” (“Facing Time”), de Octavio Paz (1976); en *The Short Story* figura el cuento “Las babas del diablo”, de Cortázar, que es el más conocido y más comentado texto en español sobre la confluencia de lo verbal y lo visual. Brunet, a su vez, menciona *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (1940). Esta presencia apenas visible de textos latinoamericanos no rinde justicia a una larga historia de transacciones literario-fotográficas en el continente, que se inicia ya en el siglo XIX, no mucho después de sus comienzos en Europa (Francia y Gran Bretaña) y los Estados Unidos. José Martí, Clorinda Matto de Turner, Rubén Darío, Eduardo Ladislao Holmberg, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga ofrecen ejemplos de una temprana incorporación de la fotografía en las letras hispanoamericanas. En dos notas publicadas en *La Opinión Nacional* de Caracas, José Martí comenta con entusiasmo sobre los últimos adelantos de las técnicas fotográficas.

---

13. François Brunet observa en su estudio *Photography and Literature* que las investigaciones (antologías o monografías) que escudriñan las interacciones entre literatura y fotografía a menudo se ven disminuidas por limitaciones geográficas (nacionales) y lingüísticas (2009: 113), que restringen el ámbito de consideración a la literatura francesa, inglesa o americana (los casos más frecuentes). Los trabajos de Edwards (2008), Grojnowski, Ortel, Rabb (1995) o Brunet mismo ilustran muy bien dichas restricciones. Mi propio estudio no se libra de esta posible crítica, porque me dedico a la producción hispanoamericana, además de centrar mi trabajo en el género de la fotovela. Una investigación comparativa transcontinental todavía está por hacerse.

En la primera, publicada el 3 de diciembre de 1881, celebra la invención de la técnica que permite reproducir los colores y ofrece a su lector una extensa y pormenorizada descripción del procedimiento que los franceses Cros y Carpentier presentaron un poco antes a la Academia de Ciencias de París (1965: 103-104). Apenas un mes más tarde, en una colaboración del 18 de enero de 1882, anuncia una nueva “victoria extraordinaria” de la fotografía al relatar los experimentos del californiano Eadweard Muybridge, quien logró “retratar con toda perfección un caballo que marchaba a paso de trote”, y los consiguientes ensayos europeos (Hieckel, Berck, Andra) de “fijar la figura en movimiento” (1965: 158). En estos envíos, Martí se limita a documentar innovaciones y descubrimientos científicos y no le presta mucha atención al aspecto estético de la fotografía, pero su interés y fascinación por este nuevo medio artístico preceden a las fechas evocadas, porque ya antes de su primera deportación a España se hizo retratar en el presidio de La Habana (1870) en un acto en el que se proyecta, según Ottmar Ette, el primer intento claro de autointerpretación (1994: 228-230). En el “Proemio” a *Aves sin nido* (1889), Clorinda Matto de Turner recurre a la noción positivista y realista de la exactitud fotográfica para definir su novela (1994: 3). Las nuevas tecnologías (la fotografía, rayos catódicos, rayos X), su recepción ambivalente, que combina fascinación con miedo y/u horror, así como las especulaciones pseudocientíficas (la teoría de la retina, los ectoplasmas) suscitadas por los adelantos técnicos se tematizan en los cuentos como “Verónica” de Rubén Darío (publicado en *La Nación*, 26 de marzo de 1896) y dos cuentos de Horacio Quiroga: “El retrato” (*Caras y caretas*, 31 de diciembre de 1910) y “La cámara oscura” (*El Hogar*, 3 de diciembre de 1920; integrado en *Los desterrados*, 1926). Darío Puccini comenta que la pasión experimental y técnica de Quiroga, en particular su afición experimental a la fotografía y al cine, “le facilitan el salto brusco de ciencia a fantasía, de personajes de carne y hueso (aunque locos) a fantasmas” (1993: 1353), lo que produce una realidad extraña (*unheimlich*)<sup>14</sup>.

Ya en el siglo xx, además de Bioy Casares, Cortázar, Neruda y Paz, incluidos o mencionados por Rabb y Brunet, los autores como Jorge Luis Borges, Augusto Céspedes, Virgilio Piñera, Norah Lange, Juan Rulfo, Angélica Gorodischer, Ana María Shua, José Donoso, Salvador Elizondo, Tomás Eloy Martínez, Mario Vargas Llosa, Ricardo Piglia, Sergio Ramírez, Sergio Chejfec, Roberto Bolaño y Edmundo Paz Soldán, constituyen solo una muestra limitada de los que en sus obras incorporan verbalmente la fotografía, con una variedad de motivaciones y

14. Sobre Holmberg y Lugones, consúltese el trabajo de Valeria de los Ríos (2005, 2007); sobre Martí, remito al estudio de Ette y González-Stephan (2009: 105-106); Russek escribió sobre “Verónica” de Darío (2010b); para Quiroga, véase Puccini, Sarlo y Utrera.

propósitos<sup>15</sup>. La novela *Sueños digitales* de Paz Soldán (2000), que reflexiona sobre la naturaleza y la función de la fotografía en la era digital, posmoderna y neoliberal, puede considerarse como la muestra de la más reciente etapa de la exploración latinoamericana de las transacciones fotográfico-literarias en forma verbal. A pesar de esta ya larga trayectoria, durante mucho tiempo la presencia de los motivos o dispositivos fotográficos en las ficciones latinoamericanas pasó desapercibida; es apenas en las últimas dos décadas cuando la crítica literaria hispanoamericana ha comenzado a prestar atención a las interacciones fotográfico-literarias en la producción del continente suramericano.

### FOTOGRAFÍA Y LITERATURA: DEL LADO DE ALLÁ

Las primeras obras que imbrican el texto y la fotografía emergen muy poco después de que el físico François Arago presentara una descripción parcial de los experimentos y resultados obtenidos por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, durante una sesión inaugural de la Academia Francesa de Ciencias, el 7 de enero de 1839<sup>16</sup>. El primer libro fotográfico es *The Pencil of Nature*, de William Henry Fox Talbot, publicado en serie de entregas entre 1844 y 1846. Esta obra combina imágenes fotográficas (veinticuatro placas que representan objetos pintorescos o artísticos), títulos y extensos pies de foto, muchos de los cuales “evinced the persona of an artist or rather a writer, lending sense (or mystery) to the plates” (Brunet 2009: 40). Para Brunet, *The Pencil of Nature* es un experimento que propone “a broader, relational creative practice engaging images and words, seeing and reading, picturing and writing/printing, light (or shadow) and ink” (2009: 40). Esta práctica creativa relacional y transmedial iniciada por Talbot es el principio rector de la foto-literatura y, en un sentido más abarcador, de foto-textualidades.

La década de 1860 produce una nueva forma de foto-literatura: las ediciones ilustradas de obras literarias, como la edición fotográfica de *Romola* de George Eliot (1863), publicada por la casa editorial alemana Tauchnitz, la edición ilustra-

---

15. Véanse los estudios de Ricardo Cano Gaviria, Valeria de los Ríos (2008), Sergio R. Franco, Luz Horne (2010, 2011 y 2012), Patricia Nisbet Klinbenberg, Edmundo Paz Soldán, Dan Russek (2004a, 2004b, 2006a, 2008 y 2010a), Marcy Schwartz y Mary Beth Tierney-Tello (2006: 8-10).

16. El 31 de enero de 1839, William Henry Fox Talbot explicó su “Art of Photogenic Drawing” ante la Royal Society en Londres. Sobre la presentación del descubrimiento de Daguerre y Talbot y los discursos que lo construyen en su momento inicial, véase el capítulo “Writing the Invention of Photography” de Brunet (2009: 13-33).

da con fotografías de *Lady of the Lake*, de Walter Scott (1869), o el trabajo de Julia Margaret Cameron, cuyas fotografías ilustraron la poesía de Alfred Tennyson (*Idylls of the King*) y *Orlando*, de Virginia Woolf. Un caso de interés singular es *The Marble Faun*, de Nathaniel Hawthorne, que se publicó primero como novela sin ningún complemento fotográfico y se reeditó después (primero por la firma editorial americana Houghton, Mifflin y luego, en 1860, por Tauchnitz) con fotografías comerciales de Roma. La adición de fotografías alteró el género del texto, que dejó de percibirse como una obra de ficción para transformarse en un libro de viajes (*travelogue*).

Cabe subrayar, no obstante, que la ilustración de textos literarios con fotografías no se instituyó en el siglo XIX en una práctica muy popular. La idea dominante acerca de la superioridad de la literatura, la “invisibilidad social de la fotografía”, que careció de respaldo de instituciones prestigiosas (Ortel 2002: 8), junto con la *iconofobia* de muchos literatos y pensadores (Baudelaire), fueron algunas de las causas que limitaron el recurso a la fotografía. Otro factor tuvo que ver con lo que Baudelaire denominó (con desprecio) la “absolue exactitude matérielle” (1976: 618) de la fotografía, que ata el vuelo de la imaginación y reduce la polisemia de la palabra escrita: “The explicit truth of images, perhaps, too often jarred with the implicit truth of words” (Rabb, 1995: xli). Por eso, según observa Grojnowski, el término *fotográfico* no deja “d’être dévalorisant en matière de style et d’esthétique” (2002: 117). Además, aunque los autores realistas y naturalistas se hayan defendido consistentemente de la metáfora fotográfica insistiendo, en la línea de Baudelaire, en distinguir su creación literaria, marcada por una visión y un estilo propios, de la reproducción pasiva que caracterizaría la fotografía, en el siglo XIX esta última encarna una duplicación fiel e impersonal del referente y se asocia con un concepto positivista del mundo y la fe realista en la precisión y autenticidad de la copia<sup>17</sup>. Es por eso por lo que, según observa Brunet, “in the nineteenth century, the dominant function of photographic publishing was documentation, whether scientific, historical, or commercial; its main operative mode was the survey or the archive; and its main product was the book or album, often large and expensive” (2009: 49)<sup>18</sup>.

---

17. Como sugiere Paul Valéry en un ensayo de 1939 que celebra el primer centenario del descubrimiento de Daguerre, no es una coincidencia que el realismo haya florecido después de la invención de la fotografía (1980: 194). Véanse también los estudios de Armstrong, Edwards (2008) y Ortel.

18. Con citas de varios artistas que participaron en la encuesta “Le roman illustré par la photographie”, realizada en enero de 1898 por *Mercure de France*, Grojnowski muestra que para una enorme mayoría de ellos la fotografía constituye un caso de imitación y no participa de lo artístico: “Incapable de coopérer à toute entreprise qui ferait œuvre de

Por último, frente a las artes reconocidas como tales, sobre todo la literatura y la pintura, la fotografía sufre de lo que Ortel denomina “déficit symbolique” (2002: 17), tanto al nivel estético como al institucional e histórico.

Sin embargo, la primera foto-novela, es decir, una obra en la que la fotografía no es un suplemento ilustrativo, sino un elemento central de su construcción y significado(s), se publica en 1892, y no es un texto ni positivista ni naturalista. Se trata de *Bruges-la-Morte*, del belga Georges Rodenbach, novela de corte simbolista, en la que la fotografía (treinta y cinco placas que reproducen calles y edificios de la ciudad flamenca de Brujas) es un proveedor de reliquias, ideal para representar una ciudad muerta que constituye un fondo alegórico para la búsqueda de la amada fallecida. Esta novela, que en su momento fue una propuesta inaugural y ha ejercido una influencia considerable sobre autores como André Breton o W. G. Sebald, anticipa el discurso sobre la conexión entre la fotografía y la muerte.

El relato ilustrado con fotografías gana en popularidad hacia finales del siglo XIX. En los veinte años que van desde 1890 hasta 1910, Paul Edwards identifica unos sesenta títulos publicados solo en Francia (aunque muchos de ellos representan obras de corte exótico-sentimental), sin contar los que establece en Gran Bretaña y los Estados Unidos. Una verdadera explosión fotoliteraria comienza a manifestarse, sin embargo, durante la tercera década del siglo XX. Para aquel entonces, la insistencia de los fotógrafos en que se reconozcan los valores estéticos de la fotografía (piénsese en Alfred Stieglitz y su revista *Camera Work*, 1903-1917) empieza a rendir efecto, lo que cambia radicalmente la posición de la fotografía, que deviene no solo la más universal, sino también la más cosmopolita de las artes occidentales (Rabb 1995: xli). La movilidad de los artistas y la necesidad de innovación estética que se hace sentir después de la Primera Guerra Mundial impulsan los intercambios y acercamientos, aunque la resistencia anterior no desaparece del todo y la situación económica no permite producir costosas ediciones con fotografías (Rabb 1995: xliii). Sin embargo, ya es aceptable comparar los dos modos de representación, como lo prueba el siguiente comentario de Walker Evans:

Photography seems to be the most literary of the graphic arts. It will have —on occasion and in effect— qualities of eloquence, wit, grace, and economy; style, of course; structure and coherence, paradox and oxymoron. If photography tends to be literary, conversely certain writers are noticeably photographic from time to time —for instance James, and Joyce, and particularly Nabokov (cit. en Rabb 1995: xlii).

---

Beauté, la photographie occupe, au regard de l'opinion courante la plus éclairée, un domaine strictement limité au rôle d'illustration documentaire” (2002: 130).

El género mixto que se desarrolla en torno a los años treinta y florece rápidamente, sobre todo en los Estados Unidos (debido a la Gran Depresión), es el foto-ensayo, “a literal conjunction of photographs and text —usually united by a documentary purpose, often political, journalistic, sometimes scientific (sociology)” (Mitchell 1994: 285-286)<sup>19</sup>. La emergencia del foto-ensayo fue impulsada y condicionada por la creación de revistas ilustradas de vanguardia y revistas de noticias, tales como *Life* (1936), *Look* (1937), *Picture Post* (1938) o *Vu* (1928), que con frecuencia prepublicaban los proyectos fotográficos (Brunet 2009: 57; Hunter 1987: 21). En la mayoría de los casos se trata de colaboraciones entre un fotógrafo o un grupo de fotógrafos (como Walker Evans, Dorothea Lange o Margaret Bourke-White, quienes cooperaron con la Farm Security Administration en los Estados Unidos en la época de la Gran Depresión) y un autor famoso, pero algunos foto-ensayos son obra de una sola persona [por ejemplo, *Death in the Making*, de Robert Capa, 1938; varias obras de Margaret Bourke-White (1931-1946); *The Inhabitants* (1946) y *God's Country and My People* (1968), de Wright Morris]. La mayoría de los foto-ensayos estadounidenses, en especial los que se produjeron en el periodo de entreguerras, es de carácter documental (Hunter los denomina el “documento americano”, 1987: 65) y políticamente comprometido. Su modelo es *Let Us Now Praise Famous Men*, del fotógrafo Walker Evans y el escritor James Agee (1941). Esta tendencia continúa desarrollándose a lo largo del siglo xx, aunque cambian las causas y batallas ideológicas libradas en su espacio fotoliterario, como se aprecia en *The Seventh Man*, de John Berger y Jean Mohr (1975), *Nicaragua: June 1978-July 1979*, de Susan Meiselas (1981), *The Colonial Harem*, de Malek Alloula (1981) o *After the Last Sky*, de Edward Said y Jean Mohr (1986). Brunet observa que los primeros foto-ensayos publicados en Francia —*Atget photographie de Paris* (1930), *Paris de nuit*, de Georges Brassai (1933) y *Paris vu par Kertesz* (1934)— tienen un carácter bastante apolítico (2009: 56), como sucede también en *La chambre claire*, de Roland Barthes (1981), que articula una teoría de la fotografía (por lo cual será una referencia constante en este estudio); lo mismo puede afirmarse sobre las colaboraciones en las que lo verbal y lo visual se *intersectan* para celebrar el paisaje, como *This Is the American Earth*, de Ansel Adams y Nancy Newhall (1960). Por otra parte, aparecen también publicaciones híbridas.

En *Picture Theory*, Mitchell identifica el foto-ensayo como la realización paradigmática de imagentexto y un lugar ideal para explorar las relaciones dialécticas entre fotografía y lenguaje que dinamizan esta construcción híbrida (1994: 285).

---

19. Para una discusión a fondo del foto-ensayo, véanse Mitchell (1994, cap. 9), Brunet (2009: 54-60) y Hunter (1987: caps. 2 y 3).