

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

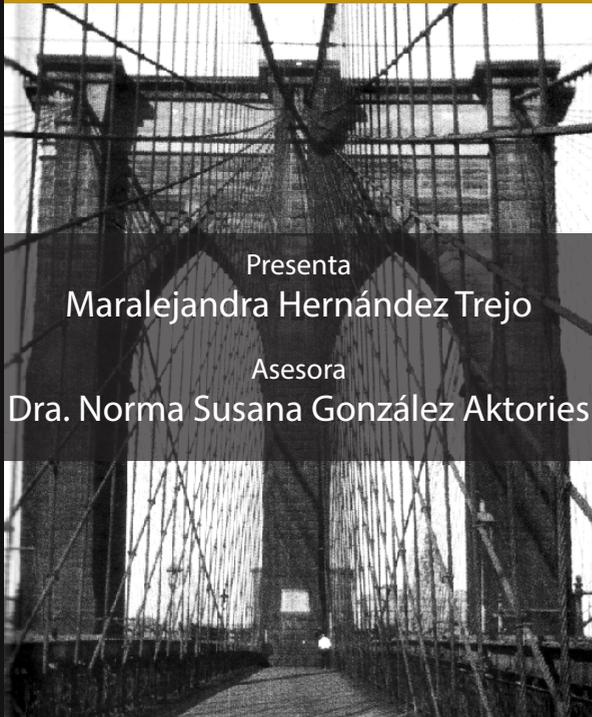


Escritura con luz: los fototextos; un acercamiento a las características generales de cuatro obras literarias con fotografías

TESIS

que para obtener el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

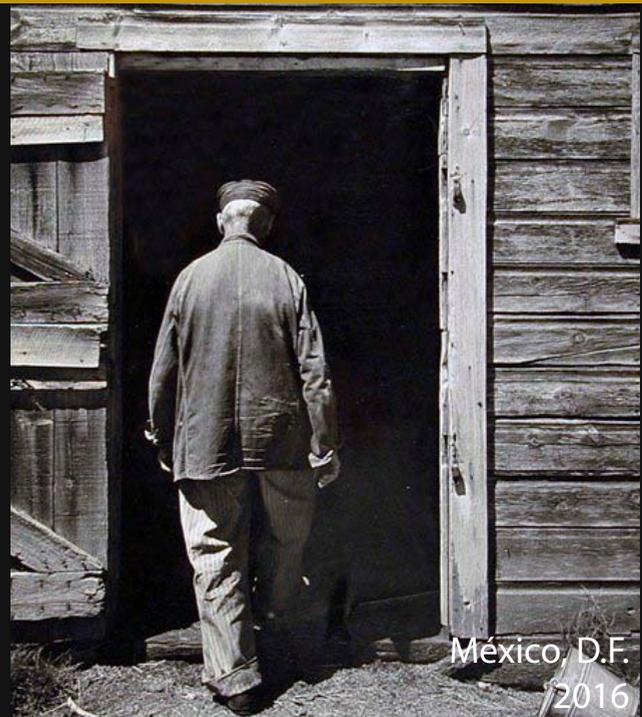


Presenta

Maralejandra Hernández Trejo

Asesora

Dra. Norma Susana González Aktories



México, D.F.
2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ESCRITURA CON LUZ:
LOS FOTOTEXTOS: UN ACERCAMIENTO A LAS
CARACTERÍSTICAS GENERALES DE CUATRO OBRAS
LITERARIAS CON FOTOGRAFÍAS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUAS Y LITERATURAS

MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

P R E S E N T A

Maralejandra Hernández Trejo

ASESORA:

Dra. Susana González Aktories

Ciudad Universitaria, D.F. 2016



Dedicatoria: Los Rostros en el Álbum Fotográfico

La vida es un largo corredor de caras que vamos poco a poco nombrando; este viaje de escritura quisiera dedicarlo a mi familia, que al ser una larga y vasta procesión de sangre, vuelve una peripecia imposible nombrar por completo, pero que cerca o lejos, bajo huracanes y noches estrelladas, ha estado a mi lado.

Dedico estas líneas con especial cariño a mi mamá, Luisita, causa de mi amor inquebrantable por los libros y razón para ser mejor cada día. Mi papá, Rafael, el más incondicional de mis compañeros de este viaje al que llamamos vida. A mis queridos tíos Andrea y Julio, que me enseñaron a ver belleza en todo el mundo y que le dieron a mi vida una lente fotográfica y a mi tía Ana, luchadora, siempre presente—equilibrio y unión de la casa—

Con especial afecto también dedico mi trabajo a mis abuelitas Car y Martha, sal de la vida, pilares de la familia y cuya existencia siempre ha hecho que mi corazón busque raíces y lata a

un ritmo heredado, y a mis abuelitos, Claudio y Rodolfo que se adelantaron con amor incondicional a un mejor sitio.

No puedo olvidar en este encuadre a mis hermanos Leafar, —la fortaleza— Yaubin, —el corazón—, Carlitos —el cómplice— y Luis —alma, rumbo e ingenio—. También dedico este largo sendero a la familia que yo elegí para mi vida, mis Ma-jokaraisa (mis otros corazones): Joy y Gaby, alegría de mis días y memorias compartidas; finalmente agradezco y dedico este viaje juntas a Caro, el empuje, paciencia y amor de mis acciones.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo jamás habría sido posible sin encontrar la luz guía de la *Doctora Susana González Aktories* que vio en una idea apenas esbozada, una posibilidad creativa en el terreno literario y cuyas palabras y acciones siempre mejoraron mis ánimos y me dieron calma; entre estas acciones, agradezco al grupo de *Tesistas Anónimos*, que una vez al mes durante esta travesía me permitieron escuchar y ser escuchada sobre nuestras investigaciones de licenciatura, maestría y doctorado e iluminaron mi sendero.

Agradezco también a la *Doctora Irene Artigas Albarelli*, cuyas clases abrieron puertas, ventanas y portales de discusión para estas investigaciones. También, en mi corazón y de forma profunda, agradezco a la *Doctora Lourdes Domínguez Gálvez* que nos dio el regalo de carácter y perseverancia y gracias a quien encontré el enseñar como una de las vocaciones de mi vida.

A su vez, quiero dar las gracias profundas a *todos mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras*, porque sus enseñanzas han modelado mi vida. Agradezco de forma especial: a *Francisco Finamori* siempre con una palabra de aliento y disposición de ayuda. *Tony Alcalá*, mi primer encuentro con la carrera antes de iniciarla y quien le dio un rumbo nuevo a mi vida en la adolescencia. *Noemí Novell* apoyo fundamental y

coordinadora durante mi estancia en la carrera y, *Ana Elena Cruz Treviño, Rocío Saucedo Dimas y Roberto Cruz Arzabal*, lectores cuidadosos y atentos de mi proceso.

Estos agradecimientos no estarían completos sin la presencia de mis queridos amigos de la carrera, que dentro y fuera de las aulas han sido motor de risas, desvelos y aprendizajes que nos han hecho crecer, a veces juntos y otras por separado, pero siempre en caminos contiguos. Conocerlos me ha hecho ver la vida con nuevos ojos: *Helena, Lorena, Ana, Rodrigo, Aldo, Martín, Alex, Miguel, Salvador, Perlita; por años de amistad ondulante, noches de juegos, películas y diálogos interminables sobre nuestras tesis. Olga, Alma, Etzel, Alethia, Fernando, Eréndira, Juan Manuel, Miriam, Diego, Nayeli, Majo y Valeria por los momentos en clase que ayudaron a concebir esta investigación.* También, por todas sus aportaciones y enseñanzas a mi vida, y porque sin ustedes bien no sería quien soy: *Loreley, Berú, Mitzi, Sandy, Pau y Karlita T*, —compañeras de letras y arte—, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. IMÁGENES CON VOZ	7
CAPÍTULO 1.	
LA IMAGEN Y SUS RELACIONES CON LA LITERATURA	18
1.1. Reflexiones sobre mimesis y diégesis en relación al fototexto	26
1.2. Antecedentes de trabajos de vinculación fototextual en literatura	33
1.3. Rasgos generales de las obras estudiadas	48
CAPÍTULO 2.	
LOS TIPOS DE IMÁGENES EN LAS OBRAS LITERARIAS	54
2.1. Ecfraasis: el <i>pretexto intertextual</i> , la verbalización del mundo visual	64
2.2. La ilustración literaria: el <i>paratexto</i> interpretativo	72
2.3. Fototexto: La exploración intermedial	75
CAPÍTULO 3.	
CUATRO CASOS DE FOTOTEXTOS EN LA LITERATURA ANGLOSAJONA	83
3.1. La construcción. <i>The Bridge</i> (1930) Crane/Evans	83
3.2. <i>House of Incest</i> (1936): La colaboración Onírica Nin/Telberg	107
3.3. <i>The Home Place</i> (1948): Fototexto entre la ecfraasis y la ilustración de la vida cotidiana	129
3.4. La composición contemporánea: <i>Plan B</i>	146
CONCLUSIONES: HACIA UN CAMINO DE VISUALIDADES	164
BIBLIOGRAFÍA	172

INTRODUCCIÓN. IMÁGENES CON VOZ

Las imágenes normalmente suelen entenderse como agentes pertenecientes a lo visual y no a lo literario. Sin embargo, en este trabajo quisiera tomar en cuenta la discusión sobre los propósitos y los alcances de las imágenes como factor para describir o entender la literatura y viceversa. De acuerdo con el *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, las imágenes en su mayoría son comunicadas por el lenguaje figurado, como en la metáfora, el símil, la sinécdoque, la onomatopeya y la metonimia. Una imagen puede ser visual, olfativa, táctil, auditiva, gustativa, abstracta (en cuyo caso será de interés para lo que puede ser descrito como el intelecto) y kinestésica. A menudo es el caso de que una imagen no es exclusivamente una cosa u otra; se superponen y se entremezclan y por lo tanto se combinan. (Cuddon, 1999: 413-414)

Respecto a las figuras del lenguaje antes mencionadas, son conocidas y ocupadas ampliamente para el análisis tanto de contenido como de estructura de las obras literarias; el término

imagen, en un análisis, nos remonta a éstas. En este trabajo, no obstante, me referiré a *imágenes visuales* tanto para englobar la pintura, la fotografía y la ilustración como a figuras o *imágenes* a secas, para llevar a cabo algunas precisiones sobre las formas figurativas del lenguaje antes mencionadas.

Con esto dicho, podemos apuntar que el camino de las *imágenes visuales* en lo literario ha sido largo y fructífero; Leonard Barkan en su libro *Mute Poetry Speaking Pictures* (2012) cita el famoso precepto que dicta: “Painting is mute poetry, poetry is a speaking picture” que, de acuerdo con el crítico, aparece por primera vez en el ensayo “Sobre la Gloria de los Atenenses” de Plutarco y es atribuida a Simonides de Ceos; en ella se hace innegable que desde tiempos antiguos ambas disciplinas han tenido conexiones y correlaciones. Otra frase mencionada por Barkan es la tan conocida *ut pictura poesis* de Horacio¹, que permite

¹ Esta frase es entendida y traducida por Barthes como: “A poem is or will be or should be like a picture [...] or “Poetry is a speaking picture” (Barkan, 2012:29)

corroborar el que las artes se han empleado como referentes para explicarse entre sí. Leonardo Da Vinci añadiría a lo anterior:

[l]a pintura es una poesía que se ve sin oírla; y la poesía es una pintura que se oye y no se ve; son, pues, estas dos poesías o, si lo prefieres, dos pinturas, que utilizan dos sentidos diferentes para llegar a nuestra inteligencia. Porque si una y otra son pintura, pasarán al común sentido a través del sentido más noble que es el ojo; y si una y otra son poesía, habrán de pasar por el sentido menos noble, es decir, el oído. (Da Vinci en Garrigós, 2009: 110)

Podríamos decir que la evolución de la imagen entendida como elemento referencial de otras artes tendría un cambio fundamental a partir del siglo XIX. Esto debido a que fue entonces cuando el novedoso campo “experimental y científico” conocido como fotografía abriría nuevos debates sobre las correlaciones con otras artes. Finalmente la idea de lo fotográfico desembocaría con el paso del tiempo en una técnica que en muchos sentidos sería

entendida como una evolución de la pintura y finalmente como un nuevo y completamente distinto campo de práctica artística.

No obstante, en esa época seguía vigente la polémica acerca de su posible equiparación, pues se le atribuían ciertas deficiencias como la supuesta incapacidad para ser considerada como un arte. Por su parte, Marcel Proust —según Nancy Shawcross — dudaba del poder de la fotografía como medio para conservar o recuperar al individuo frente al poder del pensamiento y de la memoria representado por la literatura (Shawcross, 2002: 73). Jane Rabb expresó en una reseña sobre los trabajos de Baudelaire algo similar, al decir que la literatura y la fotografía 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: 35)

La discusión sobre la potencialidad de la fotografía como una práctica artística y no sólo como un elemento histórico y muestra de la realidad existente fue planteada por un sinúmero de teóricos, entre los que cabe destacar a Roland Barthes y Susan

Sontag. Éstos no solamente postulan estas relaciones, sino que hacen una serie de análisis de técnicas fotográficas, de tipos de fotografías y de su recepción, para llegar a conclusiones sobre sus ideas con respecto a las significaciones de estas “creaciones” en un discurso cultural más amplio, que incluye a la literatura.

Es en este marco en el que se ubica esta tesis, cuyos objetivos son demostrar los tipos de intercambio, comunicación y posible re-significación que se pueden lograr a partir de la aparición de fotografías como intervención en las obras literarias de forma intencional. Las imágenes visuales agregadas crean sistemas efrásticos o ilustrativos intermediales que modifican la narratividad de la obra o generan interrupciones con significados y lecturas particulares. Estas alteraciones en la obra literaria exigen además pensar en la figura de un lector-espectador, quien se vuelve sensible a una consideración y decodificación de los componentes visuales presentes en el texto. El tipo de obra resultante de la colaboración entre texto e imagen fotográfica es lo que algunos críticos han llamado fototextos. (Morris, 1970; Hollander, 1996;

Trachtenberg, 1996; Shawcross, 2002). El término para denotar este tipo de relaciones ha sufrido varias transformaciones. Magdalena Perkowska explica que en 1987, fue Jefferson Hunter quien empleó el término *photo text* para designar composiciones en que las fotografías y las palabras contribuían igualmente al significado. En 1996, Marsha Bryant cambió el término con su publicación de ensayos bajo el título de *Photo-Textualities*; en este término el guión genera un vacío y una diferencia sustancial entre ambas, en palabras de la autora, “an expand array of photo-textual dynamics” (Bryant, en Perkowska, 2013: 18). Esta misma división en los términos es usada por W.J.T Mitchell (1994), quien de acuerdo a Perkowska, la utiliza para articular gráficamente los lugares de resistencia entre lo visual y lo verbal (Perkowska, 2013: 20); en mi caso y a pesar de postular en cierto momento futuro que se generan “interrupciones” mediante la imagen, usaré el término sin guión, pues creo que la resistencia entre los medios, a pesar de estar presente, no genera una disrupción total sino una

composición de significado en el que ambas partes distensan sus bordes de acción.

Para entender la trayectoria histórica del fototexto, es importante tener en cuenta la época en la que surgen estas creaciones. Para ello realizaré un brevísimo recorrido de las diferentes irrupciones de la fotografía como elemento novedoso y significativo en la literatura. Mencionaré brevemente los casos de *Abeceda (Alphabet)* de 1922) de los poetas checos del Davëtsil y un fotoepigrama de Bertolt Brecht rescatado de sus diarios bajo el nombre de *War Primer* (1938) y ahora publicado en el *ABC de la guerra* como texto póstumo; lo haré, pues aunque no corresponden a la tradición de la literatura en lengua inglesa en la que me centraré, son de gran importancia como antecedentes en la creación fotográfico-literaria. Además, los autores que trabajo pudieron haberlos leído o al menos no eran ajenos a su producción artística debido al tiempo que pasaron en Europa, previo a sus propias creaciones.

El siguiente apartado lo dedicaré a realizar algunas precisiones en torno a las diferentes formas en la que la imagen se presenta en la literatura y las funciones de la primera en torno a la significación de ambas. Esto me permitirá enmarcar el discurso de los fototextos en un contexto literario como posible género o forma discursiva, y haré las precisiones en cada caso.

La siguiente parada será en el análisis en materia de las obras fotográfico-literarias. La primera obra a observar será la colaboración entre Walker Evans y Hart Crane en la creación del poema épico estadounidense *The Bridge* (1930), el cual se vale de las fotografías en la edición para dialogar y modificar la recepción del poema. Este texto, como veremos, ha sido motivo de varios estudios, tanto por su lugar en el canon literario como por su valor en el ámbito fotográfico.

Posteriormente, seguiremos con el análisis literario-visual con la novela *House of Incest* (1936-1958) de Anaïs Nin en la edición intervenida con fotomontajes por el fotógrafo Val Telberg; en esta novela observaremos la importancia de la memoria y de la

fotografía como intervención, y a la vez analizaremos su papel como vínculo narrativo con lo literario.

El recorrido histórico nos llevará a una siguiente parada en la obra *The Home Place* (1948) de Wright Morris. Aquí el juego que se da en el fototexto como ilusión de realidad en lo ficcional será crucial, pues reconoceremos diversos tipos de funciones que tienen las fotografías en relación con la novela y cómo el lector debe desentrañar e interpretarlas, ya sea como alusiones, ilustraciones, o como referencias efrásticas.

Para concluir el recorrido, nos detendremos en un texto más contemporáneo, *Plan B* (2008), que es el resultado de una colaboración entre el poeta irlandés Paul Muldoon y el fotógrafo escocés Norman McBeath. En ella las fotografías y la poesía actúan también como amalgamas en la construcción de sentidos de lo literario y usan la idea de lo común y corriente en la realidad fotográfica para sugerir lo poético al lector.

Todas estas obras fototextuales, surgidas en contextos muy diversos y con intenciones muy diferentes, comparten estrategias

como la presencia de fotomontajes u otras fotografías, y la apelación en ello a un lector activo, consciente de la imagen y del valor de ésta como vínculo alusivo entre discursos de tipo semiótico muy distintos.

Esta tesis se suma a las que muestran que la literatura y las imágenes han recorrido un largo camino juntas, y se han aprovechado para crear nuevos lenguajes, nuevas formas de comprender y de crear gracias a los medios que tenemos a nuestro alcance. Las diferencias en los géneros literarios (principalmente novela y poesía) tratados en esta tesis abren la posibilidad de la exploración más allá de las fronteras estilísticas, al proponer que se vinculan a dimensiones intermediales muy sugerentes. El argumento que aquí se plantea es que los fototextos son una realidad estudiable y que, a juzgar por los discursos generados en los nuevos medios de comunicación, se sigue desarrollando².

² Este desarrollo es notable en crecimiento de *blogs* que usan las diversas relaciones de la imagen en lo literario, el auge de la fotografía *amateur* con el uso de un teléfono celular cualquiera abre posibilidades en torno a la recepción, uso y creación ficcional a partir de la documentación visual de la realidad que se vuelve parte no sólo de lo registrable sino de lo narrable.

Nuestras formas de leer lo literario en paralelo con la imagen han evolucionado en términos de reflexión teórica, gracias a áreas de conocimiento como la *intermedialidad*, que ha hecho aproximaciones a la literatura en red, además de los experimentos y *performances* del arte contemporáneo. La delgada línea que hoy en día separa a las artes nos demuestra que los estudios literarios pueden y deben cada vez más trascender esas fronteras.

Entender los orígenes y aplicaciones de la fotografía en la literatura es un campo que abre posibilidades en diversos sentidos, en los cuales el fototexto mezcla y crea nuevas aproximaciones que quizás antes parecían demasiado novedosas para sus contemporáneos, pero que algunos pioneros en la literatura mundial, y específicamente en la literatura norteamericana y británica en lengua inglesa, lograron difundir. Son sus publicaciones las que quedaron como base de estudio para las nuevas generaciones que se aproximan a ellas.

CAPÍTULO 1.

LA IMAGEN Y SUS RELACIONES CON LA LITERATURA

Con base en la observación del mundo como lo conocemos, podríamos decir que las relaciones entre la fotografía y la literatura parecen mostrar que el lector está cada vez más conciente de ellas y de sus repercusiones directas en lo literario. En la introducción menciono que las posibilidades intermediales en estos textos son una realidad. Asimismo, sigue reivindicándose en la idea de que las artes se explican o complementan entre sí, Wendy Steiner dice:

no podemos llegar a un consenso final respecto a si las artes se parecen entre sí ni a cómo lo hacen; únicamente podemos hacer que crezca nuestra conciencia sobre el proceso de la comparación interartística, sobre la generación y regeneración metafórica. (Steiner en Artigas, 2013: 13)

Es esta conciencia comparatista entre las diversas ramas del arte la que también nos permite entender las relaciones entre las obras visuales (en este caso particular la fotografía) y la literatura. W. J.

T. Mitchell en la introducción de *The Language of Images* expresa: One of the most striking features of modern culture has been the intensive, almost compulsive, collaboration between practitioners of the Word and practitioners of the Image. (Mitchell, 1980: 1)

Sin embargo, en este libro Mitchell aún se refiere simplemente a trabajos como *ilustración* o en todo caso *ecfrásticos*, pues aunque señala que ciertas barreras en los territorios de la historia del arte y la crítica literaria habían sido suavizadas para abrir paso a nuevas propuestas en los estudios sobre imagen y literatura, seguían manteniéndose en un nicho exótico y marginal que hacía difícil hablar de todo un campo de estudio. (Mitchell, 1980: 2) ³

Los novedosos estudios de Mitchell abren, sin embargo, una brecha importante en la forma de observar la imagen con respecto a otras obras artísticas. Cabe recordar que la fotografía

³ Si bien esta afirmación hecha en los 80 podría parecer rebasada, veremos que en el caso de algunas obras tratadas tiene absoluta pertinencia.

como imagen ha tenido problemas propios en cómo se entiende su creación, interpretación e intermedialidad⁴.

La práctica fotográfica se consideraba alejada en un inicio de las artes y más cercana al área científica e histórica. En su relación con lo literario, se veía como un elemento, si acaso añadido y subsidiario de la literatura⁵. Jane Rabb dice al respecto:

al principio la fotografía tuvo un papel servil con respecto a la literatura [...] [y] era considerada un logro científico con grandes posibilidades documentales [...] La fotografía tenía poco en común con la literatura aunque etimológicamente sea “escritura con luz”. (Rabb, 2009: 70)

Sobre el papel social de la imagen fotográfica Barthes, en su ensayo “El mensaje fotográfico”, describe las posibles significaciones de la fotografía como: “La paradoja [...] que

⁴ La intermedialidad de la fotografía se entiende como la inserción de ella en la obra literaria. De ese modo, la representación que entendemos como fotografía media en el objeto libro y crea un nexo entre el lenguaje literario y el fotográfico-visual.

⁵ Como en el caso de la ilustración en la que se asumía que la escena primordial sirve como un referente del texto creado *a posteriori*.

transforma la incultura de un arte ‘mecánico’ en la más social de las instituciones” (Barthes, 1961: 5). Con esta idea acercó la práctica fotográfica al terreno interpretativo.

Para Susan Sontag, la paradoja antes mencionada por Barthes podría entenderse más allá de lo social. El papel creativo de la imagen fotográfica se une a su postura. Sobre eso, la crítica apunta:

[s]ólo con la *industrialización*⁶ la fotografía alcanzó la plenitud del arte. Así como la industrialización confirió utilidad social a las operaciones del fotógrafo, la reacción contra esos usos reforzó la seguridad de la fotografía en cuanto a arte. (Sontag, 2005: 22)

Estas ideas, si bien ponderan la fotografía y sus posibilidades de *interpretación*⁷ social, histórica y artística, todavía mantienen las vinculaciones científico-tecnológicas de la fotografía al mencionar

⁶ Las cursivas son mías.

⁷ Es decir, en ambas citas se habla de lo social, el discurso agregado a la imagen a partir de la interpretación esto es, a mi parecer la paradoja a la que Barthes se refiere y a la utilidad social que Sontag y Barthes observan en las “operaciones del fotógrafo”, es decir, la técnica.

los términos: ‘mecánico’, ‘industrialización’ y ‘operaciones’ que aunque se mencionan entre comillas, hoy en día todavía se le adjudican al equipo fotográfico; es decir, la máquina produce una imagen aparentemente objetiva que realmente muestra una realidad con posibilidades connotativas. Esta idea puede apoyarse en Barthes en el ‘código’ de la creación fotográfica. Es decir, en la imagen existe un mensaje suplementario a la muestra de la realidad tangible y éste es tratado por el autor para conseguir un significado estético o ideológico que remita a cierta cultura de la sociedad en que se inserta (Barthes,1961:7). Es este mensaje connotativo lo que desde mi perspectiva se parece más a la etimología de la palabra *fotografía*; la interpretación de la imagen es precisamente la lectura de esa “escritura con luz”.

Este término de ‘escritura con luz’ es, desde mi punto de vista, aplicable también al ensayo “En la caverna de Platón” del libro *Sobre la fotografía* de Susan Sontag. La interpretación posible de la “escritura con luz” sería una especie de inventario por medio del cual los autores pueden distorsionar lo que se ve, pero a

su vez se crea la sensación de realidad de un hecho o lugar que sucedió de forma parecida a lo que observamos:

[...] la mirada fotográfica cambia las condiciones del confinamiento en la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos el nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática [...] de la visión. (Sontag,1995: 15)

Al hacer mención de un código visual y de la posibilidad de éste como parte de una gramática en la que nuestro mundo es entendido por medio de nociones trucadas (es decir, el encuadre, la perspectiva o incluso el uso de montajes). podemos decir que toda fotografía es una ficción de esa parte de realidad que representa. Barthes por su parte, lleva a la fotografía al área del lenguaje al escribir:

[...] [t]here is no question of ‘applying’ linguistics to the picture, injecting a little semiology into art history; there

is a question of eliminating the distance (the censorship) institutionally separating picture and text. Something is being born, something, which will invalidate “literature” as much as “painting” (and their metalinguistic correlates, “criticism” and “aesthetics”), substituting for these old cultural divinities a generalized “ergography”, the text as work, the work as text. (Barthes citado en Barkan, 2013: 5)

Por su parte, Clive Scott en “The Spoken Image: Photography and Language” nutre la misma idea del lenguaje y las traducciones de los medios visuales y literarios al evocar la relación imagen-palabra desde fundamentos semiológicos provenientes de la lingüística estructural:

[in] Ferdinand de Saussure’s theory of language, a unit of language is composed of two things; the signified, which is a mental component or concept and the signifier, which is a sound-image or written word [...] there is no natural connection between the two,

so different languages will use different words for the same thing. The signifier in culture is a photograph.
(Scott, 1999:137)

Esta relación de la fotografía con la concepción biplanar del signo de Saussure de significado y el significante es, desde mi punto de vista, altamente pertinente pues propone que a una misma unidad de sentido (significado) pueden corresponder, ya sean palabras en diferentes lenguas o una imagen fotográfica como misma unidad. Por lo tanto, dentro de una obra literaria, el espectador puede servirse de las fotografías como un modelo visual de sus propias experiencias estéticas o metafísicas, mientras se construye una línea de significación textual al unir las con la novela en la que se insertan y a la cual modifican.

1.1. Reflexiones sobre mimesis y diégesis en relación con el fototexto

Todas las nociones anteriores podemos explicarlas con los conceptos de mimesis y diégesis en torno a la obra fotográfica y literaria. Entenderemos mimesis según lo explica Helena Berinstáin en su *Diccionario de Retórica y Poética*: como la imitación de la realidad de la vida. (Berinstáin, 1985:333) La mimesis artística en el discurso literario lleva a la contemplación de lo imitado, produciendo deleite y captando la simpatía del receptor. En suma, la *voluntas* (intención) de una imagen artística mimética consiste en mostrar la realidad de la vida, del contorno humano, individual y social; de este modo la obra de arte permite vincularse con la realidad. Esto no lo logra mediante la demostración de la verdad como en el caso de la mimesis científica, sino por efecto de la verosimilitud, gracias a modificaciones retóricas como la supresión, la adición y la sustitución. Actualmente se usa el término también para relacionar

de forma general la representación de dos objetos de los que uno imita al otro. (Berinstáin, 1985: 333-334)

En el caso del fototexto, hablaríamos de un proceso mimético en la descripción con palabras de la imagen (si es que ésta existe en el texto). Por otro lado, en el caso de la fotografía este concepto se entendería como la denotación antes mencionada, es decir, la referencialidad de la fotografía respecto a la realidad.

El concepto de diégesis por su parte, lo entenderemos como: “la sucesión de acciones que constituyen los hechos relatados en una narración. Es lo que Todorov llama relato, Barthes llama historia, Rimmon llama significado o contenido: es la estructura profunda que da entrada al componente semántico.” (Berinstáin, 1985:149) En esta estructura, el narrador es el encargado de contar la historia, las acciones y los pensamientos de los personajes; el narrador media el espacio y tiempo de la narración.

Si bien una fotografía es estática, también podemos entenderla en un sentido diegético en tanto que cada una puede narrar una historia (un antes y un después del acto registrado que podría inferirse a partir de la imagen), o bien la secuencia que puede establecerse entre una imagen y la que le sigue, según el acomodo que presenta al texto.

Dicho de otro modo, un texto *mimético* busca reproducir hechos naturales o sociales documentados, mientras que uno *diegético* busca crear la serie de eventos que narran una historia. El fototexto puede verse como una *mímesis*, *diégesis*, o ambas, dependiendo de las funciones particulares de la fotografía en el texto.

Por ejemplo, podemos decir que la imagen fotográfica genera una *diégesis* si a partir de las uniones o continuaciones de significado entre la imagen visual y las palabras (por medio de memorias o historias) se crea una narratividad particular entre los hechos narrados con palabras y lo mostrado en la imagen fotográfica; lo veremos más adelante en casos particulares en los

que la acción narrada y la fotografía ayudan a componer el espacio, tiempo y acciones primordiales de la anécdota, en el caso del poema, o del argumento de la historia, en el caso de las novelas. En este sentido las imágenes, al igual que el texto, narran de forma seriada las acciones, muestran el espacio descrito en palabras o incluso favorecen la inferencia del tiempo a partir de la imagen que se observa.

Por otro lado, las fotografías en algunos otros casos funcionan como *mímesis*, esto en el sentido de *imitación* de un medio a otro, para crear el efecto de verosimilitud dentro de la narración. Es decir, algunas fotografías muestran escenas de la vida real y cotidiana, que, puestas en el terreno de la ficción, ayudan a “documentar” desde la ilusión de realidad. Estas imágenes emulan supuestos hechos verídicos o historias ocurridas en la ficción que se pueden observar de forma directa en la imagen y que se supone debieron existir, seguramente en un contexto distinto, en el mundo fuera de la ficción.

Estas funciones, como lo mencioné anteriormente, pueden verse por separado o incluso en una misma obra literaria —como en el caso de *The Home Place*— en la que las imágenes fotográficas narran y al mismo tiempo crean una ilusión documental.

Nancy Shawcross dice:

[...] seeing photographs is potentially empowered to deal with impressions that words cannot: The ineluctably visible eye and the mind world. Their “words” are not meant to re-create the visible world but rather to present a differing human experience between the visual presence provided by the photograph and the imaginative or speculative realm explored through the text, breeds a symbiosis that hovers between conjunction and disjunction.

(Shawcross, 2002: 72)

La idea más importante es entonces que, en este tipo de colaboraciones entre imágenes visuales y literarias, ambas disciplinas confluyen en un mismo espacio de creación, pero cada

una bajo sus propios términos, es decir, la imagen genera otras impresiones y narratividades a partir de la connotación; al mismo tiempo, las imágenes literarias hacen algo similar con las imágenes mentales; las palabras y las imágenes no se describen la una a la otra, más bien crean una sinergia en ambos lenguajes, un código sumado. Ferdinando Sciana, fotógrafo e investigador de la Universidad de Palermo, retoma en la introducción a su libro *Las Palabras y las Fotos: Literatura y Fotografía* (2009) esta aseveración sobre la sinergia de los lenguajes entre imágenes visuales y palabras para relacionarla directamente con lo literario, al mencionar un diálogo sinérgico de ambas disciplinas:

La literatura fue revolucionada por la irrupción de la fotografía en la cultura occidental y la fotografía, por otra parte[,] nunca ha podido prescindir de las múltiples estructuras narrativas de la literatura. La literatura ha hecho y hace de ella una narración, la cuenta sin mostrarla o la incorpora creando nuevos ecos y potencialidades para la palabra. La fotografía

también dialoga con la palabra de manera a veces sinérgica, a veces autónoma. (Sciana, 2009: 14)

Es precisamente a través del contraste de ambas disciplinas en un mismo texto que se puede aseverar y estudiar de forma más adecuada las relaciones que la imagen y la literatura han tenido, sin pasar por alto la evolución y el crecimiento acelerado durante los últimos años de este tipo de obras. Por ende, son las formas de llevar a cabo las colaboraciones lo que genera notables matices de vinculación, tanto de irrupción como de resignificación de la imagen y la literatura. Su uso en propuestas literarias específicas, demuestra la flexibilidad de esta gramática de la imagen.

1.2. Antecedentes de trabajos de vinculación fototextual en la literatura

Como antesala para el análisis de las obras centrales de esta investigación, quisiera mencionar algunas obras que por la formación de los escritores a trabajar, pudieron fungir como ejemplos del tipo de literatura que posteriormente crearían.⁸ Los primeros vestigios de la fotografía con un papel artístico activo en diálogo con lo literario los podemos notar en los *poetistas*⁹ checos y el Devětsil¹⁰ durante la década de los veinte. Este grupo artístico

⁸ Todos los autores a trabajar en esta tesis viajaron a Europa durante la época clímax del modernismo, para cursar algún tipo de estudio literario o fotográfico. Todos alcanzaron su madurez como artistas hasta finales de este movimiento. Esta situación es la que hace pertinente una observación general de los trabajos gestados en este tiempo.

⁹ El *poetismo*, fue un grupo de vanguardia creado por Karel Teige, quien en 1924 redactó su manifiesto. Mientras el surrealismo checo proviene del *Poetismo* de Teige, el surrealismo francés lo hace del dadaísmo. No fue hasta los años treinta cuando el *poetismo* checo, con su segundo manifiesto *Pesie pro pět smyslu* (Poesía para los cinco sentidos) y el segundo manifiesto surrealista estuvieron conceptualmente tan próximos que Teige y Nezval, viendo que las diferencias eran tan superficiales, se unieron al Movimiento Surrealista Internacional. . (Šmejkal,2007: 10-12)

¹⁰ Fue una asociación checa de vanguardia fundada en Praga de 1920 a 1930 . De 1923 a 1927 existió un activo grupo en Brno. Como nombre común la palabra indica las primeras flores de petasites que aparecen justo antes de la primavera, el significado era la intención innovadora del movimiento. Sus

notó la importancia que los medios visuales tenían para la sociedad moderna. Debido a esto experimentaron con la tecnología presente al momento. El uso de pósters, carteles iluminados, ilustraciones en revistas y el auge del cine, los llevó a pensar en las posibles y necesarias correspondencias entre los trabajos literarios y los visuales. Fue así que se gestó la idea de los *picture poems*.

miembros fundadores fueron: Karel Teige, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura y Adolf Hoffmeister. El punto de partida de sus miembros fue variado, entre ellos el arte proletario, y el poetismo, un programa artístico formulado por el Premio Nobel Jaroslav Seifert. Su mayor producción fue la poesía y la ilustración, sin embargo, otras formas artísticas también tuvieron lugar: escultura, cine e incluso caligrafía. (Šmejkal, 2007: 7-8)



Figura 1. “T” Dancing the Alphabet

Dentro de estos denominados *picture poems* creados por el Dëvetsil, tenemos el caso del artista visual Karel Teige y el poeta Vítězslav Nezval, que en colaboración publicaron *Abeceda (Alphabet)* en 1922 (ver figura 1). Los artistas emplearon la técnica del montaje literario-visual por medio de un poema *transpuesto*

(ver tabla 2, pág. 32) con fotografías. *Abeceda* es considerado uno de los máximos exponentes del *Poetismo* checo.

Matthew S. Witrovsky escribe sobre *Abeceda*:

[it] consists of a series of rhymed quatrains by Devetsil poet Vitezslav Nezval, titled and ordered according to the letters of the Latin alphabet. Facing each set of verses is a Constructivist photomontage layout by Karel Teige, a painter turned typographer who was also Devetsil's spokes-person and leading theorist. Teige developed his graphic design around photographs of dancer and choreographer Milada (Milca) Mayerová, a recent affiliate of the group, who had performed a stage version of "Alphabet" to accompany a recitation of the poem at a theatrical evening in Nezval's honor in April 1926 (Witrovsky, 2004: 114)

Es decir, una de las ideas centrales del Dëvetsil era crear un tipo de arte que fuera capaz en cierto modo de “abolir” las barreras entre las artes.

Otra de estas exploraciones literario-fotográficas, es el *War Primer* de Bertolt Brecht (1938). En esta obra la investigación personal, política y de ruptura con los “medios objetivos”, es decir, el periodismo, lograrían un tipo de arte que generaría un contrapunto y mezcla de disciplinas, pero que a su vez subvertiría las realidades dadas por sentadas.

Georges Didi-Huberman, en su libro *Cuando las imágenes toman posición* menciona, refiriéndose a la obra de Brecht, que sus “obras funcionan como alegorías políticas” (Didi-Huberman, 2008: 22), pues al intersectar los mundos de la realidad periodística con el parecer artístico se crean nuevas perspectivas en el campo de la objetividad.

Brecht llevará a cabo en este diario un recuento de fotomontajes que llamó “foto-epigramas”. Brecht, como Didi-Huberman lo explica, genera un gigantesco montaje de diversos

estatus y con imágenes heterogéneas que recorta y pega en el cuerpo o flujo de su pensamiento asociativo (Didi-Huberman, 2008: 31). Estos poemas cortos acompañados de fotografía de prensa, crean poemas o viñetas que también mezclan el campo de lo literario con la imagen fotográfica. En ellos habla primordialmente de la guerra, la vida de las personas comunes y sus relaciones con el poder, la religión y la construcción de toda la infraestructura para los ataques.

J. J. Long en su ensayo “Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht’s *War Primer*” escribe sobre los fotoepigramas y sobre el mismo Brecht,

[...] throughout his career, Brecht returned repeatedly to the question of photography. His voluminous *Schriften* (Miscellaneous Writings) contain numerous passages examining the epistemological, aesthetic, and political implications of photographic representation. [There is, however,] little-known [about the] photographic book the *Kriegsfibel* or *War*

Primer. Despite a recent full-length study by Welf Kienast (2001), the *War Primer* is a text that has remained a marginal item in the Brechtian canon, perhaps because of its idiosyncratic form. It is composed of sixty-nine text-image composites, which Brecht termed “photo-epigrams” (journal entry for June 20, 1944, in Brecht 1995: 196). Each photo-epigram consists of a newspaper photograph mounted on a black background—sometimes with the original caption still attached—and an accompanying four-line poem by Brecht. This layout clearly demands an engagement with the relationship between image and text. But Brecht’s quatrains are not the only verbal element of the work. There is a plethora of paratextual supplements that complicate the reading of the photo-epigrams [...] (Long, 2008:198-199)

Esta cita resulta interesante, pues corrobora la conciencia que Brecht tenía de la imagen fotográfica en la construcción de su *War*

Primer. De acuerdo con Long existen incluso evidencias de su propia obra crítica en torno a los usos de la fotografía en los trabajos literarios. Los sesenta y nueve fotoepigramas de Brecht se construyeron durante y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, el texto sería publicado de forma completa en una edición realizada por su hija hasta 1998. Este trabajo es un importante antecedente más sobre la dificultad de publicación de este tipo de experimentaciones estéticas, incluso para autores de renombre.

Pasemos al análisis de una de estas muestras literario-fotográficas. En el siguiente fotoepigrama (ver figura 2), por ejemplo, podemos observar una fotografía de unos hombres trabajando para construir un vagón que estará destinado a cargar proyectiles para la guerra. La imagen es un fragmento fotográfico en blanco y negro, tomado dentro de una fábrica. En el contexto previo de ésta, bien pudo ser propaganda sobre el aumento de trabajos o el éxito industrial. No obstante, Brecht cambia por completo el contexto al apartarla del artículo que ilustra, dándole

una voz distinta a la imagen dentro del contexto literario al agregarle un poema que dialoga con la imagen. En éste dice:

“¿Qué hacéis, hermanos?”—“Un vagón”

“¿Y qué de esas planchas al lado?”

“Proyectiles que atraviesan paredes de hierro”

--“¿Y por qué eso, hermanos?” —“Para vivir”.

(Traducción de Andreas Ilg.)

La fuerza de las palabras, unidas a la imagen, crea un movimiento en ambos referentes. Los modifica y genera un *shock* que invierte completamente el sentido de la imagen: Si bien vemos a un grupo de hombres trabajando, con las palabras añadidas sabemos que están armando un tren para transportar “Proyectiles que atraviesan paredes de hierro”. A pesar de que ellos saben que su trabajo generará muertes, e incluso podría significar la suya misma, no queda más opción que hacerlo, pues es el trabajo que se paga “para vivir”.



Figura 2. Bertolt Brecht, Fotoepigrama

Brecht, en 1922, seguiría la premisa de crear un tipo de *literatura* primordialmente visual, en la que la crítica a las realidades de la guerra se hiciera presente, usando para ello la prensa y sus dotes poéticas en la creación de los *fotoepigramas*. En ese sentido, de

acuerdo con Didi-Huberman, el autor “tomaba posición en el debate en curso sobre la modernidad literaria y artística; se trataba [...] de renunciar a las pretensiones de una literatura ‘para la eternidad’ y asumir su relación con la actualidad histórica y política”. (Didi-Huberman, 2008: 20)

Con estos experimentos literarios y mezclas de los diferentes medios existentes, se inauguraría, por así decirlo, un nuevo tipo de literatura que tendría como base la consciencia histórica, la muestra de la realidad social y su fusión con lo literario, lo que llevaría a la fotografía a un terreno mucho más artístico, de ficcionalidad creada a partir de fragmentos o intervenciones fotográficas al interior del texto.

Los ejemplos de *Abeceda* y de *War Primer* sientan las bases para otros artistas que posteriormente harán sus propias experimentaciones llevando las funciones de las imágenes fotográficas en los textos a diferentes, e incluso extremos, niveles de interacción. No obstante, los trabajos analizados seguirán las premisas de la fotografía en blanco y negro,

yuxtapuesta/transpuesta (ver tablas 1 y 2, pág. 48-49 y 62-63). También encontraremos la mezcla de las artes y técnicas fotográficas y finalmente éstas tendrán una conciencia de la exploración histórica, enmarcada en la ficcionalidad, la memoria y el pasado.

Si bien esta tesis se centra en la literatura en lengua inglesa, no hay que olvidar que otros ejemplos posteriores de cómo el papel de la fotografía ha entrado en terreno fértil están en la literatura hispánica. Por ejemplo, en la obra de Octavio Paz, quien como escritor se vuelve comentarista y colaborador de este fenómeno, expresa en el prólogo de su colaboración con Álvarez Bravo *Instante y revelación* (treinta poemas de Octavio Paz y sesenta fotografías de Manuel Álvarez Bravo, México, 1982) que

[e]n la fotografía se conjuga la subjetividad y objetividad: el mundo tal cual lo vemos, pero asimismo, visto desde un ángulo inesperado o en un momento inesperado. Porque la fotografía congela un fragmento de la realidad, es una prolongación de la

vista y es, a un tiempo, la fijeza del instante. (Paz, 1982: 5)

Paz no es el único autor en la literatura hispanoamericana que se plantea el comentario y diálogo entre estas disciplinas. Otro caso es el de Julio Cortázar, quien con su obra *Prosa del Observatorio* (1972) hace un recuento de fotografías con prosas poéticas. Este trabajo, junto con la colaboración entre Paz y Álvarez Bravo antes mencionada, pueden tomarse como creaciones en el terreno fototextual, ya que ambos presentan diégesis y sinergia entre la obra fotográfica y la literaria, es decir, la obra visual narra a su vez dentro de la obra literaria y llena espacios en lo literario; esto quiere decir que la imagen debe leerse a la par del texto.

Ha habido otras exploraciones más cercanas al terreno de la crítica literaria; por ejemplo, la de Juan Rulfo, quien es conocido más por su trabajo literario que por sus fotografías. Sin embargo, hoy en día éstas últimas han gestado interesantes estudios comparatistas, como el *Tríptico para Juan Rulfo* (2006), coordinado por Víctor Jiménez, que explora las facetas del autor

como traductor de poesía y como fotógrafo. En dicho volumen se incluyen estudios de crítica literaria en torno a Rulfo que además toman en cuenta las posibles conexiones entre artes que pueden hacerse con su obra.

Pero volvamos a los trabajos literario-fotográficos en lengua inglesa, que son los que nos incumben en esta investigación y en los que queda claro que estas exploraciones son anteriores a las hispanoamericanas. Entre los ejemplos a mencionar tenemos, como ya lo dije en la introducción, *The Bridge* (1930), un poema épico de Hart Crane en colaboración fotográfica con Walker Evans; *The Home Place* (1948), una novela sobre el campo americano de Wright Morris, quien fue el primero en acuñar el término foto-textos para su trabajo; *House of Incest* (1958) de Anaïs Nin, novela semi-biográfica con fotomontajes de Val Telberg. Finalmente, y como ejemplo de que este tipo de producciones ha seguido a través del tiempo, tenemos también a nuestro contemporáneo Paul Muldoon con su *Plan B* (2009), una colección de poemas con fotografías de Norman McBeath. A pesar

de tener varios años de separación con las obras anteriores, presenta ciertas características que me permiten catalogarlo dentro de esta “tradición”.

1.3. Rasgos generales de las obras estudiadas

Antes de continuar con el análisis particular de cada obra, me gustaría definir gráficamente y de forma comparativa algunas características que se analizarán en las obras en esta tesis:

TABLA 1:
OBRAS LITERARIAS CON MATERIAL FOTOGRÁFICO
(FOTOTEXTOS: 1922-2009)

Características	<i>Abeceda</i>	<i>Diario de Trabajo</i>	<i>The Bridge</i>	<i>House of Incest</i>	<i>The Home Place</i>	<i>Plan B</i>
Año de Publicación	1922	1928	1930	1936-1958	1948	2009
Número de fotografías en la edición	27	69	3	9	88	28
Presencia de fotomontajes	+	+	-	+	-	-
Fotografías en blanco y negro	+	+	+	+	+	+
Fotografías en color	-	-	-	-	-	-
Algunas fotografías son ilustrativas (Lo descrito con palabras puede observarse en la fotografía pero interpreta lo dicho)	-+	-+	-+	-+	-+	-+
La fotografía apoya o genera una narratividad	+	+	+	+	+	+

El texto involucra memorias o la importancia del pasado.	-	+	+	+	+	-+
Existen muestras históricas reales que se ficcionalizan	-	+	+ ₋	-	-+	-
La fotografía y su referente literario no se encuentran en la misma o páginas contiguas	+	+	-+	+	+	-+
Las fotografías y el texto son de un mismo autor	-	-	-	-	+	-
Las fotografías son colaboraciones	+	+	+	+	-	+
Las fotografías se crearon a la par del texto	+	-	+	-+	+	-+
El texto es previo al material fotográfico	-	-	-	+	-	-
Las fotografías son previas al texto	-	+	-	-	-+	-+
Obtuvo éxito de ventas en su tiempo	-	-	-	-	-	-

Acotación:

1. (+) Característica presente en la obra tratada.
2. (-) Característica ausente en la obra tratada.
3. (+-) Característica variable, algunos ejemplos dentro de la obra presentan la característica y otros no.

Como podemos observar, hay algunos rubros que guardan total relación entre todas las obras. La primera característica en común es que las fotografías en ellas son en blanco y negro, incluso el texto del 2009 en que la fotografía a color no sería complicada de publicar. La siguiente característica compartida es la presencia de alguna ilustración (la imagen fotográfica muestra algo que se menciona directamente en el texto, pero lo hace de modo interpretativo). Otra característica común es que las fotografías generan una narratividad en la obra, es decir, que dialogan ya sea con las palabras o bien entre ellas, como se mencionó páginas atrás y esto lo hacen desde una perspectiva *intermedial*. Finalmente, ninguna de las obras en su tiempo tuvo éxito comercial de ventas; pero con el paso de los años todas han sido motivo de investigaciones críticas serias.

En cuanto a otros elementos compartidos o distintivos podemos observar que la mayoría de los libros son creados en colaboraciones entre autores visuales y autores literarios. Estas colaboraciones se llevaron a cabo de diferentes maneras pero en

todas ellas el consenso desde el inicio fue crear una obra en la que los elementos fotográficos y escritos dialogaran sinérgicamente. La única excepción de colaboración en el recorrido que haremos es *The Home Place*, cuya construcción es hecha enteramente por un mismo autor, tanto fotográfico como literario, pero en la que la finalidad sigue siendo la misma: crear un diálogo entre ambas disciplinas en una obra literaria.

Otro elemento presente en la mayoría de las obras es la conciencia o tratado de la memoria y el pasado a partir de la imagen fotográfica y la literaria, además de una conciencia de realidad y contrato de verosimilitud a partir de la ilusión de veracidad. En la única obra en la que este juego se ve un poco burlado es en *Plan B*, en cuya construcción las imágenes emplean otro tipo de juegos alusivos; aunque algunos de los efectos sí crean ilusión de pasado, muchos otros crean a partir de la observación de la realidad otros efectos significativos que tienen que ver con el humor y los juegos entre la significación de la palabra y la imagen.

Todas estas obras, y las características que pueden esbozarse como hilo conductor de ellas, logran —desde mi punto de vista— sugerir que la fotografía es una exploración particularmente relacionada con lo literario en el sentido narrativo, y por ende, las obras cumplen con un requisito básico del fototexto. Son quizás estas semejanzas las que pueden sostener que el fototexto es un “género”, o mejor dicho se presta a la lectura de un “modelo genérico”, con características específicas que responden a un tipo de recepción y que se ha llevado a cabo en el transcurrir de casi ochenta años. Siguiendo a Uri Margolin, en su estudio comparatista: “Historical Literary Genre: The Concept and Its Uses”, asumir el fototexto como modelo genérico puede apuntar en este caso a ciertas constantes que se han presentado en las obras que se abordan en esta tesis, y que corresponden a su vez a géneros, momentos y contextos históricos diferentes.¹¹

¹¹ Generic models are also essential if one wishes to identify and describe literary traditions and continuities, or a cultural heritage extending over a wide time span even encompassing many nations. (Margolin Uri, 1973:53)

Se puede decir entonces, ante estas reflexiones en torno a la relación entre la fotografía y la literatura y de cara a obras como las hasta aquí citadas, que se da un diálogo entre ellas, un discurso sinérgico. Ello abre interrogantes acerca de las posibles estructuras que se dan dentro de un texto literario y las posibles formas en las que la imagen actúa en él. Para aclarar mejor estos conceptos, ahondaré a continuación en las posibles relaciones en torno a la materialidad textual que se pueden observar en la fotografías en un texto literario.

CAPÍTULO 2.

LOS TIPOS DE IMÁGENES EN LAS OBRAS LITERARIAS

Toda fotografía agregada o creada para una obra literaria en primera instancia parecería un *paratexto*¹², forma parte de la materialidad del libro y ayuda al lector a ubicarse en el entorno de lectura. Las experiencias previas conforman un plan de lectura para el texto y la imagen. Es decir, el lector busca en la memoria cómo se han visto en la experiencia otros libros con imágenes y se hace la pregunta de cómo es que se leen u observan las imágenes en torno al texto. Valerie Robillard por ejemplo, en su ensayo “En busca de la ecfrosis (un acercamiento intertextual)”, propone que

¹²“La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente *por presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: *por darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su recepción y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. Este acompañamiento, de amplitud y de conducta variables, constituye lo que he bautizado, conforme al sentido a veces ambiguo de este prefijo en francés, *el paratexto...*” (Genette, 2001:9)

“lo que ha estado en juego es cómo percibimos¹³, y aún más importante, cómo articulamos las varias maneras en que ‘traducimos los elementos de un arte a las condiciones de otro’.”¹⁴
(Robillard en González Aktories y Artigas Albarelli, 2011: 27)

No obstante, los acercamientos metodológicos hacia el cómo se construyen estas obras intermediales son vastos y muy distintos. Así lo son también las funciones de las fotografías dentro de la obra literaria.

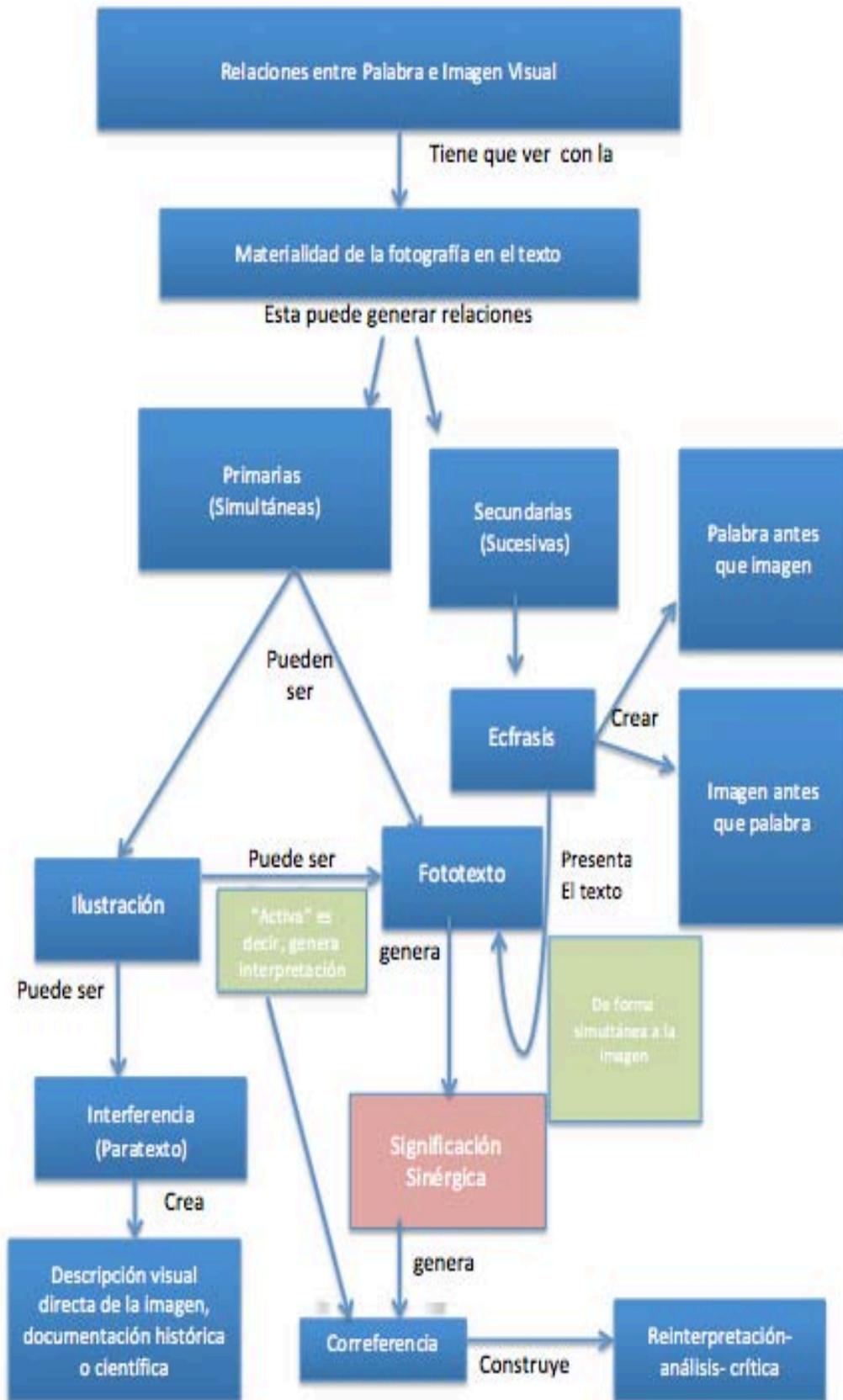
Áron Kibédi Varga, por ejemplo, señala en su texto “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” que existen dos problemas esenciales en el estudio de estas ramas: el primero lo coloca precisamente en el terreno de la metodología, y lo presenta como la validez o legitimidad de “componer artefactos verbales y visuales o de transferir métodos empleados en un campo al otro”. (Kibédi Varga, 2000: 109). El otro criterio, y éste es el que más atañe a este apartado de la tesis, es a nivel taxonómico o

¹³ Percibir entendido también en el sentido de realizar una “lectura” de la imagen.

¹⁴ Traducción de Rocío Saucedo Dimas.

más práctico pues consiste en “[...] enfrentarse a la enorme variedad de fenómenos que pertenecen a la investigación de las relaciones entre palabra e imagen.” (Kibédi Varga, 2000: 110)

Al igual que Kibédi Varga, me gustaría crear una serie de criterios mediante los cuales pueda proponer algunas diferenciaciones generales que colaboren en la explicación de los diversos fenómenos de la imagen en lo literario, y que se analizarán en esta investigación; para ello, quisiera tomar en cuenta el siguiente diagrama en el que explico cómo pueden funcionar las imágenes en torno a la materialidad del texto pues, “[e]l lugar se relaciona con el sentido: la situación posee un valor semántico.” (Kibédi Varga, 2000:115)



Como podemos observar en el esquema anterior, existen dos tipos de relaciones principales que tienen que ver con la materialidad del texto. La primera categoría corresponde a las *relaciones simultáneas*, es decir, a aquellas en las que la imagen aparece a la par del texto en la presentación de lectura. Es cierto, como bien lo plantea el mismo Kibédi Varga, que el hecho de que una imagen aparezca a la par del texto no asegura que ésta se hayan creado al mismo tiempo¹⁵; pero por otro lado, si se puede aseverar que en este tipo de relación la intención esencial es presentar a ambas en un solo entorno de decodificación, pues éstas le son mostradas al lector-observador en un mismo entorno material que crea *correferencia* de las dos obras en la lectura. Esto es, que cada una tiene un mensaje que debe leerse y la presencia de ambas modifica la percepción del mensaje para el lector.

En esta primera categoría (ver diagrama) tenemos a la

¹⁵ El tiempo de creación de la imagen y el texto también modifica las relaciones de las obras. Una ilustración creada a posteriori que se inserta en un texto después de que el autor de la ilustración ha leído el texto, cambia la percepción de lo que se describirá con la imagen. Este tipo de relación más crítica modifica la forma de observar la imagen.

ilustración y al fototexto. En cuanto a la ilustración, puede entenderse de dos formas: la primera es cuando ésta se entiende como *interferencia*, es decir, que la fotografía presenta las imágenes visuales como son directamente descritas en el texto; le llamo interferencia pues el lector ya no tiene que formar una imagen mental de la descripción hecha, pues la imagen interrumpe el tren de pensamiento. No obstante, la ilustración también puede funcionar en el fototexto cuando la imagen no representa directamente las palabras descritas, sino que interpreta alguna de las escenas y cambia la percepción de la palabra escrita; en ese caso se crea una *correferencia* de ambas obras y estamos en el terreno fototextual. La otra categoría de *relaciones simultáneas* es el fototexto. Este se crea cuando una obra literaria se encuentra mediada con fotografías desde el momento de su concepción (ya sea por un solo autor o en colaboraciones) en el fototexto las imágenes evocan ciertos pasajes de la obra literaria sin ser completamente descriptivos, es decir, reinterpretan, enfatizan, analizan o critican la postura de las palabras; en resumen, crean

una relación sinérgica. En este diagrama, sin embargo, no explico aún otra problemática que se abordará más adelante, este es: la creación temporal de los componentes del fototexto, que sin lugar a dudas modifica la concepción ya sea de la imagen, o del trabajo literario, según sea el caso.

La segunda categoría presentada en el diagrama comprende a las *relaciones sucesivas*. En ellas la imagen aparece materialmente páginas después del texto que la refiere, creando así un efecto de “ecfrasis”, en el cual se entiende que el referente visual está entonces todavía velado en la descripción con palabras y parece esencialmente alusivo¹⁶, es decir, la imagen no se encuentra materialmente unida al texto. No obstante, este efecto termina cuando al fin podemos ver la imagen referida en la página o páginas siguientes. Por otro lado, la ecfrasis también funciona

¹⁶ La alusión se entiende como “[a]n implicit reference, perhaps to another work of literature or art, to a person or an event. It is often a kind of appeal to a reader to share some experience with the writer. An allusion may enrich the work by association and give it depth. When using allusions a writer tends to assume an established literary tradition, a body of common knowledge with an audience sharing that tradition and an ability on the part of the reader to ‘pick up’ the reference.”(Cuddon, 1999, 27).

como fototexto, desde mi parecer, cuando la imagen que fue el pretexto para la evocación textual, aparece mediando al texto antes de su descripción literaria.¹⁷ Esta presencia material de ambos referentes en una obra crea la correferencia, mencionada también en la tabla y que debe ser entendida como la unión de los mensajes en ambos medios: visual y escrito.

Con esto dicho, quisiera ahondar un poco en el cómo funcionan estos patrones en diversas categorías de obras con fotografías, además de explorar ciertas herramientas que se utilizan para la creación de fototextos. En la siguiente tabla explico de forma gráfica las diferentes características de las categorías: ecfraasis, ilustración y fototexto que a mi parecer, y a partir de la observación de diversos materiales y de la lectura de fuentes críticas puede sintetizarse de la siguiente forma, antes de pasar a la explicación de cada uno de los casos.

¹⁷ Aquí el texto podría adquirir un carácter más bien explicativo de la imagen que le antecede, o bien podría adoptar un sentido alusivo, si la relación con la imagen anterior no es directa. En todo caso, la imagen sugiere al lector una actitud, emoción o idea que llega a condicionar lo que se lee después de que ésta aparece.

TABLA 2:
LOS TIPOS DE FOTOGRAFÍAS EN LAS OBRAS LITERARIAS

CARACTERÍSTICAS	E CFRASIS	ILUSTRACIÓN	FOTOTEXTO
La fotografía existe antes del texto (Pretexto)	+	-	_ +
La fotografía se crea a la par del texto	-	_ +	_ +
La fotografía se crea después del texto (Paratexto)	-	+	_ +
La fotografía modifica al texto	-	-	+
La fotografía debe estar presente en el texto	-	+	+
El autor de la fotografía y el texto es el mismo	_ +	_ +	_ +
El autor de la fotografía y el texto son distintos (colaboración)	+	_ +	_ +
La fotografía y el texto pueden leerse de forma separada	+	-	_ +
La fotografía y el texto son coherentes si no se presentan juntos	+	-	-

La fotografía transposiciona ¹⁸ el texto	-	-+	+
La fotografía se yuxtapone al texto	-	+	+
La fotografía se combina con texto	-	-+	-+
La fotografía y el texto se reciben en un mismo momento	-	+	+

Acotación:

(+) Característica presente en todos los ejemplos observados.

(-) Característica ausente en los ejemplos observados.

(+-) Característica variante: presente en algunos ejemplos y en otros no.

¹⁸ De acuerdo con Clüver, esta categoría se entiende en el terreno de la intermedialidad, como la ocupación del espacio por dos o más medios separables, que dentro de la obra se funden y crean un sentido comunicativo, es decir, que lleguen a ser no autosuficientes por separado.

"[...] the concept of "intermedium/intermedia" is used by Dick Higgins and also by Peter Frank, which presents certain classes of texts as situated between the conventional media. Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theater. This is contrasted by the dynamic view of an intermedia text offered by Jürgen E. Müller, who (carefully distinguishing between "intermedial" and "intermedia") has suggested that we should "understand the indissoluble connection of diverse media as a fusion and interaction of different medial processes" (Clüver en Jens Ardvison, 2007: 15)

2.1. Ecfrasis: el *pretexto intertextual*, la verbalización del mundo visual

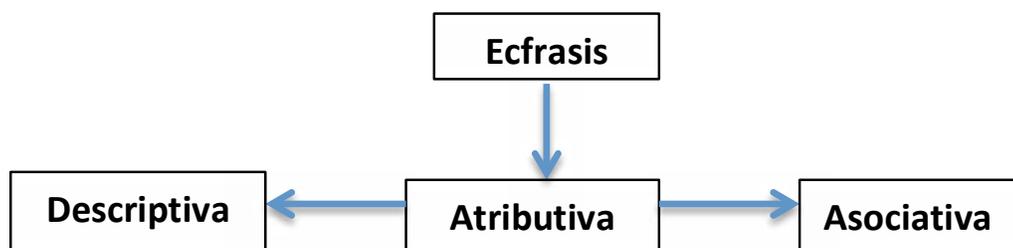
Como ya expuse en la introducción de esta investigación, la ecfrasis será entendida como “la representación verbal de una representación visual” (Heffernan en Artigas, 2013: 1). En su ensayo, “El aguijón de lo posible: reflexiones en torno a la ecfrasis y la fotografía”, Irene Artigas Albarelli nos explica, por ejemplo, que

Robillard también se refiere a Heinrich Plett cuando sugiere que la relación entre un texto verbal y uno visual puede definirse como una subcategoría de la intertextualidad a la que se le llama intermedialidad, ya que no se trata sólo de un intercambio de significados, sino del intercambio de significados por tema, motivos, escenas y hasta “estados de ánimo provenientes de un pretexto y que adquieren forma en un medio distinto” (Artigas, 2013: 3)

La propia Valerie Robillard en su artículo “En busca de la ecfraſis, (un acercamiento intertextual)” se refiere a la propuesta de Riffaterre sobre este tipo de textos, como una construcción en la cual existen cortes en el tejido de la escritura que denomina “rarezas textuales”. Estos cortes casi ocultos en su totalidad se integran a un sistema nuevo que se convierte en la tarea del lector activo; así pues el desentrañar y encontrar estas rupturas mencionadas son la herramienta para entender la alusión. Sin embargo, incluso el desentrañamiento de la referencia puede ser problemático; pues en una gran cantidad de las creaciones ecfásticas, la obra visual se encuentra totalmente velada, y el anunciarlas abiertamente no es parte de la construcción. No obstante, este no es el caso del fototexto, pues las alusiones en el tejido de la escritura o “rarezas textuales” pueden observarse en ambas materialidades: textual y visual, a modo de leer en ambos las intenciones comunicativas de las obras.

Esta dificultad de identificación radica en el modelo de escalas propuesto por Manfred Pfister, en el que propone que

existen dos categorías ecfrásticas: la *descriptiva* (que menciona directamente la imagen referenciada) y la *asociativa* (que crea un texto a partir de un concepto manejado en la obra visual); ambas categorías deben partir de la idea de la *atributividad* (que se entiende como que éstas tienen alguna característica relacionada con la obra o autor de la obra visual). En la ecfrasis la imagen visual resulta un *pretexto* de creación en ambos sentidos de la palabra: como motivo de escritura y como un texto anterior que genera una lectura. Es en el *pretexto* de reescritura (intertexto) que entra el concepto de *intermedialidad*.



Luz Aurora Pimentel en su artículo “Ecfrasis y lecturas iconotextuales” explica que “la presencia de una representación visual en un texto verbal establece una relación que Peter Wagner

(1996, 17) ha llamado *intermedialidad*, misma que define como "una subdivisión de la intertextualidad." "La relación intermedial pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación." (Pimentel, 2003:105).

Asimismo explica las diferencias en las que un medio puede hablar de otro o incluso intervenir en el mismo y agrega:

Si bien la relación *intermedial*, como la *intertextual*, también puede darse en las modalidades de la cita puntual y la alusión, el efecto sobre el texto no es de la misma naturaleza. En la cita puntual, el texto verbal citado sufre una serie de transformaciones debido al nuevo contexto circundante, pero las palabras como tales son las mismas. En el caso del objeto plástico citado la transformación es de otro orden; en su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en un verdadero *iconotexto*¹⁹. (Wagner, 1996) (Pimentel, 2003:105)

¹⁹ Este se entiende no sólo como la representación visual que es leída-descrita

Ruth Cubillo Paniagua en su artículo “Intermedialidad en el siglo XXI”, menciona otro concepto que encuentro interesante; el de la “re-mediación”²⁰, ésta permite hablar de la transformación de un medio a otro, que puede continuar transmitiendo una información similar pero con consecuencias relevantes que no deben pasarse por alto (Cubillo Paniagua, 2013:169).

Este concepto resulta pertinente si se piensa que antes de que fuera posible la introducción de fotografías como documento con funciones complementarias al texto, era preciso que las palabras mismas se encargaran de describir lo que las fotografías pudieron transmitir una vez integradas a la discursividad narrativa, es decir el fototexto en totalidad. El libro que contiene dicha narración, en su materialidad integralmente sería un *objeto remedial*, que contiene un “texto” heterogéneo, mismo que *media* entre dos lenguajes de representación: el visual fotográfico y el

sino de hecho *descrita* como texto que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un *iconotexto*. (Pimentel, 2003: 106)

²⁰ Acuñado originalmente por Jay Bolter David y Richard Grusin en su libro, *Remediation. Understanding New Media*. MIT. Massachusetts, 2000.

verbal. De este modo, el libro actúa como una sola expresión. Por su parte, Asunción López-Varela apoyada a su vez en Mayer, señala que estamos en el terreno de la intermedialidad cuando existe una integración de uno o varios medios que generan

[...] construcciones complejas que implican no solo distintas formas físicas de codificar la experiencia humana, sino de una amalgama de relaciones culturales (procesos) que incluyen diversos canales de procesamiento de la información obtenida a partir de esas experiencias (visuales, auditivas, etc.), y que se mueven también en torno a cambios en los contextos comunicativos (códigos distintos, relaciones diversas entre productores y receptores de la información, canales de distribución variables...) (Mayer, 2005: 54)

Para delimitar mejor los significados que se generan cuando se transita de un medio-lenguaje a otro, en el caso de la ecfrasis, haré uso de la explicación etimológica de la misma presentada por Pedro Antonio Agudelo Rendón:

La palabra está compuesta de dos elementos, la preposición griega *Ek*, que significa “fuera”, y *phrasein* (del verbo *frasso*) que significa “hablar”. En un sentido etimológico, entonces, *ekphrasis* significa la acción propia de *des-obstruir*, de *abrir*, de *hacer comunicable* o de *facilitar el acceso* y el *acercamiento a algo*, lo que era una estrategia muy valiosa para los antiguos oradores: *hacer ver lo que está ausente*. (Agudelo, 2012: 72)

Este “hacer ver lo que está ausente”, no obstante, genera dificultades de las cuales la misma Robillard está consciente. Estas tienen que ver con la parcialidad que implica el entender la ecfraesis como la “pretensión del lenguaje verbal por representar o describir una obra de arte visual”, pues en el intento de trazar límites para estas propuestas sólo harán más evidente lo inestable de categorías como “literatura” y “arte visual” a través de la historia. (Robillard en González y Artigas, 2009: 28).

En el caso de los fototextos, la ecfraesis se utiliza en algunos casos desde cómo se construye el texto y en otros se centra en

cómo se presentan la imagen y el texto en la obra tratada. En el primer caso, tenemos que a partir de una fotografía antes creada se puede gestar un poema o serie de ellos (ver *Plan B*, de Paul Muldoon); en otros casos hablaremos de la recepción o, más específicamente, de la lectura material del texto en el que tendremos referencias visuales que no se encuentran en la misma página o páginas aledañas y que a partir de la lectura crearán relaciones a modo efrástico. Analizaremos más adelante los casos mencionados.

2.2. La ilustración literaria: el *paratexto* interpretativo

Pese a que a través de los siglos ha habido una amplia evolución en lo que consideramos una ilustración, lo que usualmente nos viene a la mente cuando escuchamos o leemos esta palabra es similar a lo conceptualizado en el DRAE “Estampa, grabado o dibujo que adorna o documenta un libro.”²¹

Adornar o documentar aparecen como las principales funciones de este tipo de intervenciones. Sin embargo, más cercana a la idea del “paratexto” de Genette, Irene Artigas nos dice que “el formato mismo del libro, el marco que forma al incluir las fotografías, nos obliga a encontrar las correspondencias” (Artigas, 2013: 5). Este “encontrar” como verbo más activo que alude al papel del lector, modifica y extiende el simple adorno o documentación para provocar una reacción que construya significaciones. Es decir, en la ilustración el texto y la imagen deben estar presentes en la materialidad de la obra y de este modo

²¹ “Paratexto”. Def. 2. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. 2002: 622

colaboran y se complementan ya sea para ejemplificar, mostrar, modificar y contrapuntarse. En el texto “Libros Ilustrados” en la *Revista de Artes en Línea* de Buenos Aires se conceptualiza la ilustración como:

[...] algo más que el ornato del libro, ya que nos ofrece un comentario gráfico de su contenido, un reflejo de la sociedad en la que apareció el libro y, en algunos casos, hasta puede constituir el principal motivo de interés. Llamamos ilustración a aquellas representaciones gráficas que nos informan del contenido del libro; las que se incluyen con fines estrictamente decorativos se llaman ornamentación. (Burbridge: 2007: s/p)

En concordancia con este concepto, las ilustraciones parecen tener un papel aún más activo que el que usualmente les damos en el campo literario. Expresan, reflejan y comentan el contenido del libro a tratar. No obstante, no todas las ilustraciones trabajan de la misma forma ni generan los mismos significados; así como cada

libro es un pacto de lectura distinto, cada técnica de ilustración modifica la literatura de diferentes maneras. Para fines de este trabajo la mención de “ilustraciones” fotográficas, debe entenderse como comentario al contenido de la obra tratada y no a la descripción de la misma, tal como se trató de plasmar en el diagrama (ver página 57).

2.3) Fototexto: La exploración Intermedial

Con lo anterior aclarado, ahora quiero entrar en materia de los fototextos. En palabras de Nancy Shawcross en su ensayo: “Counterpoints of View: The American Photo-Text, 1935-1948”, los fototextos son trabajos que funden las artes visuales y lo literario:

[They] represent a philosophic choice to provide more than one perspective on given subject. The operative concept for each is the non-interference of the two perspectives [...] They, and the text, are coequal, mutually independent and collaborative (Shawcross, 2002: 72)

La idea del fototexto como una experimentación que cambia la perspectiva sobre un tema dado (una representación de la realidad como lo mencioné antes), se acerca al concepto de *intermedialidad*, al menos como lo entiende Cubillo Paniagua quien señala que en la intermedialidad existe

[...] la influencia mutua, la correlación o la interacción entre dos o más prácticas significantes, donde ninguna de las dos posee mayor jerarquía que la otra y que puede generar una redefinición de cada uno de los medios o prácticas implicados, así como nuevas formas de percepción de estos medios o prácticas. Este concepto está más relacionado con las nociones de diversidad, discrepancia e hipermediación que con las nociones de unidad, armonía y transparencia. La intermedialidad implica la existencia de un espacio intermedio, un “inter”, tal y como plantea Kristeva cuando desarrolla la noción de “bisagra” para referirse a un punto de confluencia entre A y B, un espacio en el que se produce un encuentro o entrecruzamiento, un espacio en el que A y B no dejan de ser ellos mismos, pero generan un nuevo elemento. (Cubillo Paniagua, 2013:172)

Desde mi punto de vista, es así como funcionan los fototextos. Las intervenciones visuales pueden tratarse de ilustraciones o ecfrasis bajo los parámetros antes explicados; no obstante, la principal diferencia entre esta categoría y las anteriores es que este tipo de textos son creados desde su planeación para incluir la imagen fotográfica *mediando* lo literario, en diferentes escalas o niveles. El discernimiento del cómo trabaja la imagen dentro de un texto específico es entonces del lector que se enfrenta al texto. Este “tercer espacio” intermedial en la lectura del texto es donde se experimenta con la resignificación que se [d]escribe con imágenes.

Tomando en cuenta lo anterior, y para poder hacer una breve conceptualización del término, entenderemos el fototexto como un trabajo literario de tipo intermedial, que emplea imágenes fotográficas que *median* el texto. Esta *mediación* se realizará de diversas formas: a partir de la intervención, posterior a la escritura, de la colaboración, o la creación por un mismo autor, y tendrá como eje la comunicación entre las fotografías presentes y las palabras; usualmente poseerá como parte de su desarrollo una

relación directa o indirecta con la memoria y la percepción de la realidad. Ambos referentes en el texto, es decir, las palabras y la imagen visual, entrarán en diálogo y se contrastarán el uno al otro.

Otro elemento importante para entender el contexto de los fototextos y poder analizarlos dentro de la teoría de los géneros literarios es el contexto histórico de las obras tratadas. Es decir, para las obras que abordaremos primero, la época entre 1930 y 1948. Para este análisis tomaré en cuenta el término *late modernism* o modernismo tardío utilizado por Nancy Shawcross en su ensayo “Counterpoints of view: The American Photo-Text, 1935-1948”. Este concepto, como ella misma señala, permite hilar las conexiones estéticas y el conocimiento de su evolución por parte de los autores.

Tomando en cuenta el tiempo en que estas obras fueron escritas (correspondiente a la época de la posguerra) se puede decir que la literatura y la estética regidora éstas, se empezaban a volcar en temas más cercanos al momento histórico que a la exploración lírica de este tipo de textos. Por otro lado, en relación con la

intermedialidad (la mezcla del lenguaje visual y el literario según lo que ya he comentado) durante la edición de obras como las tratadas resultaba difícil pues implicaba la inserción de dos materialidades en un mismo libro. Esta consideración en apariencia coyuntural hizo, sin embargo, que muchos autores se encontraran con diversos problemas para dar a conocer su obra. Por ejemplo, para Anaís Nin la publicación colaborativa fototextual de *House of Incest* en 1958 se daría mucho tiempo después de su escritura en 1936; y en el caso particular de Wright Morris, la fama como escritor laureado no llegaría hasta 1956 con la escritura de su primera novela sin material fotográfico, más de diez años después de la publicación de su primera novela con fotografías: *The Inhabitants*, a la que seguiría *The Home Place* bajo el mismo principio:

In 1942, Morris received the first of his three Guggenheim Fellowships, funding the completion of *The Inhabitants*. Published by Scribners, *The Inhabitants* (1946) documented domestic scenes of the South, Midwest, and

Southwest and although visually influential enjoyed little financial success. His second photo-text book, *The Home Place* (1948) was a visual novel, with short fictional prose accompanying each photograph. Although groundbreaking, it remained unmarketable and after its publication Morris invested in his more successful career as a writer. In 1956, Morris won the National Book Award for his tenth book, the unillustrated *A Field of Vision*.²²

Sobre este fenómeno, Tyrus Miller escribe: “the late modernist writing was not particularly successful in either critical or comercial terms, and each work tended toward a formal singularity, as if the author had hit a dead end and had to begin again” (Miller en Shawcross, 2002:71).

Este asunto del *dead end* o callejón sin salida, se refiere — como la cita lo señala, — más puntualmente a la recepción y crítica de los trabajos que a su escritura. Ello nos lleva a pensar que

²² s/a, “Wright Morris” en *Center for Creative Photography* (<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/people/asitem/items@:1608>) (07/09/14) 16:40.

muchas de las obras escritas durante este periodo no vieron la luz pública debido a las bajas expectativas que tenían para lograr el éxito (como lo corroboremos anteriormente con Brecht y su *War Primer*).

Sin embargo, algunas de estas obras franquearon los problemas editoriales del momento y encontraron una decorosa salida al público. En estos textos el material visual y literario dialogan en un espacio intermedio, en el que la fotografía y la escritura se mezclan y proponen una nueva forma tanto de lectura como de interpretación.

Otro punto que debe tomarse en cuenta al analizar este tipo de obras es que esta forma de escritura combinada con imagen se puede encontrar en una diversidad importante de géneros literarios en la manera clásica de observarlo, (al menos en esta tesis, poesía y novela) que a su vez usan una diversidad de herramientas para lograr las significaciones, como se verá a continuación. No obstante, pensar en un género literario para estudios más especializados, puede resultar algo un poco más flexible que el

simple hecho de clasificación en lírica, épica y dramática. El género en estos casos, representará la clasificación que permite organizar un grupo de textos literarios por algunas características específicas que comparten.

CAPÍTULO 3.
CUATRO CASOS DE FOTOTEXTOS EN LA LITERATURA
ANGLOSAJONA

3.1. LA CONSTRUCCIÓN *THE BRIDGE* (1930)
CRANE/EVANS

Entremos en materia de análisis de las obras centrales en esta investigación. Aunque *The Bridge* fue el primer intento fototextual de Walker Evans, su interés por la fotografía y la narratividad comenzó cuando era pequeño. Según el artículo “Walker Evans 1903-1975: Brooklyn Brigde, New York, 1929” en *Picturing America*, Evans compraba tarjetas postales con sus ahorros y tomaba fotografías de sus amigos y familia en cuanto pudo comprar una cámara Kodak barata. Durante su adolescencia y juventud desarrolló una pasión por la literatura, y en 1927, con el auge modernista, decidió ir a París como aspirante a escritor. A su

regreso, retomó su *hobby* de la infancia, con la esperanza de aplicar conceptos como la ironía y el lirismo en la fotografía.²³

Como las posibilidades técnicas del medio se habían ampliado con el movimiento artístico modernista, la fotografía empezó a dejarse de ver con funciones exclusivamente documentales y comerciales (como pasatiempo popular), para evolucionar hasta convertirse en una forma de arte. La peculiaridad de la fotografía y narración de Evans era que evitaba la preciosidad de la "fotografía artística". Esto lo logró bajo la premisa de captar con la mayor sinceridad posible, es decir, sin utilizar poses de objetos, personas o montajes, el mundo mediante el uso de fotografías. Esta idea de fotografía simple fue quizás la razón por la cual Hart Crane quedó fascinado por el trabajo de Evans, fascinación que luego derivaría en una amistad. Gordon K. Grigsby en su ensayo "The Photographs in the First Edition of *The Bridge*" apunta:

²³ s/a , "Walker Evans 1903-1975: Brooklyn Brigde, New York, 1929" en *Picturing America*, (http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide_Chapters/PictAmer_Resource_Book_Chapter_13A.pdf 2008: 58), (06/06/14) 9:30.

The Evans photographs are hard, somber, finely arranged compositions, almost classical in the clarity and restraint of their aesthetic. Indeed, they remind us of a remark Crane made in a letter to Stieglitz in 1923: "You have the distinction of being classic and realistic at once. That, of course, is what real classicism means."²⁴ (Grigsby, 1962: 5)

The Bridge ha sido catalogado como un poema largo, o una "épica modernista"²⁵ norteamericana. En éste se narra a través de quince poemas líricos, el pasado de la historia norteamericana, y el viaje que se extiende a través de los siglos y se conecta con el continente entero; como el puente de Brooklyn se extiende por el *East River* y conecta la ciudad. En los poemas, podemos observar algunos de los más importantes acontecimientos tanto de la literatura como de

²⁴ Esta cita dentro del texto de Grigsby corresponde la encontramos también en el libro editado por Brown Weber, *The Letters of Hart Crane*, New York, (1952: 142)

²⁵ Esto porque, según Lawrence Kramer, a diferencia de sus precursores en el género, no tiene un héroe épico ni registra una sola narrativa. Debe entenderse que como muchos textos modernistas, es una especie de *collage*, que se llena de cultismos, comunes y arcaicos, y que busca reinterpretar temas épicos tradicionales y relacionarlos con la vida moderna. (Kramer, 2011: XV).

la historia de Estados Unidos. Éstos van desde la llegada de Cristóbal Colón a las Américas, el comercio marítimo, la aviación, la historia de los colonos, los nativos americanos, las culturas mesoamericanas, hasta la modernidad en la arquitectura, tomando como base el *skyline*²⁶ neoyorkino. Todos estos temas explorados por Crane en la poesía se conectan a su vez con las fotografías de Evans, las cuales usan al puente como símbolo de todos los acontecimientos enmarcados en la historia (Kramer, 2011: XIV-XV).

En trabajos posteriores a *The Bridge*, Walker Evans continuó con colaboraciones que mezclaban las realidades fotográficas con las narraciones literarias. Habría un trabajo literario-visual que le daría particular fama: la novela *Let Us Now Praise Famous Men*, en colaboración con James Agee, publicada en 1941. Es importante decir que, desde el punto de vista de Evans, la imagen no debía ser un reflejo fidedigno del texto sino una

²⁶ La cinta urbana; el contorno conocido de la ciudad de Nueva York.

nueva interpretación del mismo objeto, que enfrentara al lector con “puntos de vista” y lenguajes distintos, contrapuestos.

El trabajo sobrio y claro de Evans es muy notorio en la edición de *The Bridge*. Grigsby señala sobre la edición y el acomodo de las fotografías que éstos responden precisamente a esta simplicidad:

[d]espite the oversize pages, the photographs are small and unobtrusive, black and white. One to a page, they are centered, surrounded by white space, and presented with complete directness and simplicity. There is nothing flamboyant about them: they are neither sentimental, romantic, nor baroque. (Ver figura 3)
(Grigsby, 1962: 5)

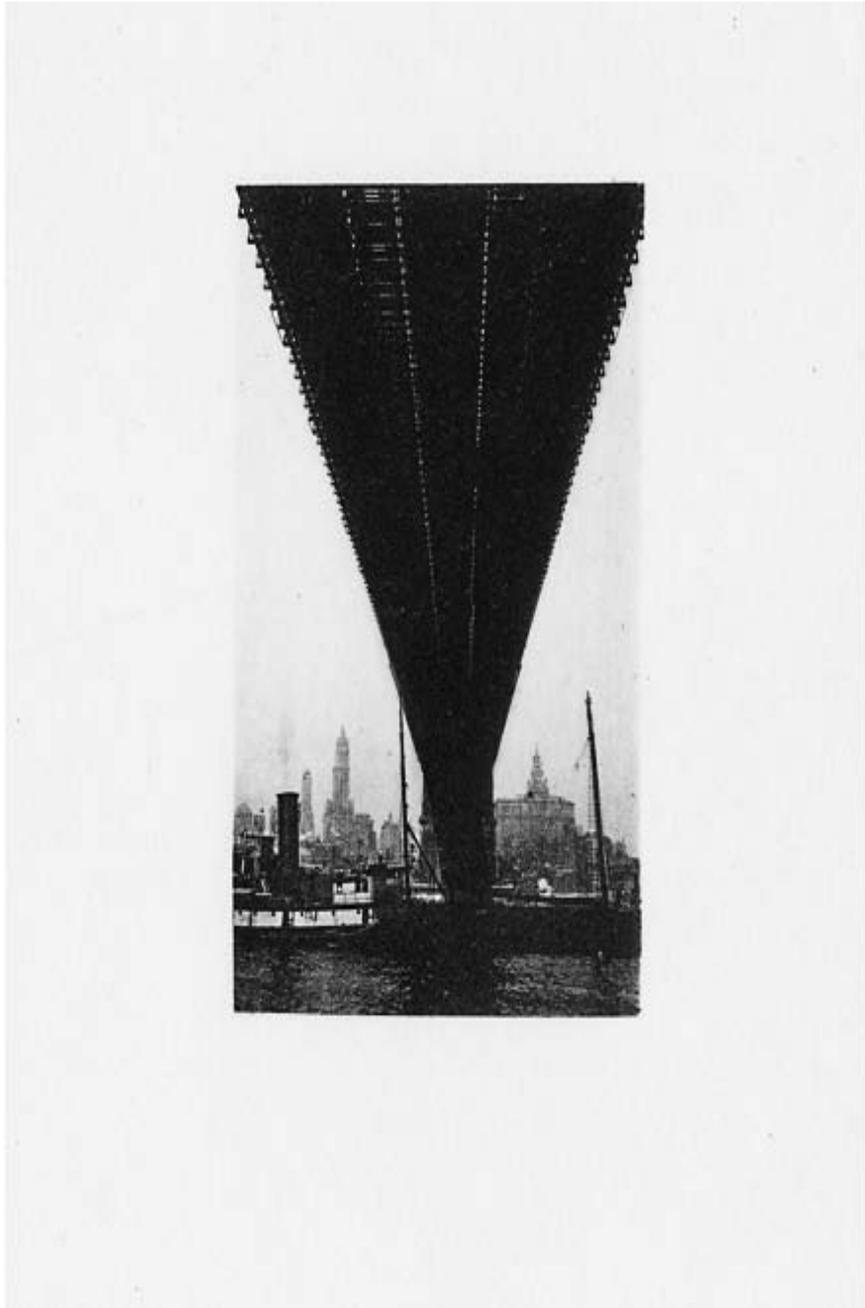


Figura 3. Walker Evans, Fotografía 2, *The Bridge*, en la edición de Black Sun Press

La selección de las fotografías de Evans en el poema es un misterio. Pese a que existen algunas cartas como vestigios de la construcción del libro citadas en “Hart Crane: Illustrated Editions of *The Bridge*”, no se sabe a ciencia cierta quién fue el responsable del acomodo ni de la selección en la primera edición para *The Black Sun Press*. Como parte del misterio, se rumora que los directores del proyecto –Harry y Caresse Crosby– así como los artistas –Crane y Evans– se encontraron en un mismo momento en la ciudad de Nueva York durante el otoño y principios del invierno de 1929, cuando se estaban tomando decisiones en torno a la edición. Sin embargo, no hay constancia por escrito de estas reuniones.

No obstante, acerca de la ausencia de cualquier nota o numeración al pie de la fotos, tenemos la carta de Hart Crane dirigida a Caresse Crosby, la editora, fechada el 26 de diciembre de 1929, después del suicidio de Harry (director del proyecto y esposo de Caresse), quien como parte del compromiso asumido para concluir la edición de *The Bridge* escribió:

By the way, will you see that the middle photograph (the one of the barges and tug) goes between the "Cutty Sark" section and the "Hatteras" section. That is the "center" of the book, both physically and symbolically. Evans is very anxious, as I am, that no ruling or printing appear on the pages devoted to the reproductions—which is probably your intention anyway.— (Brunner, 2014: S/P)

Es curioso también mencionar que en la portada de la primera edición, aparece en tamaño grande la segunda fotografía de Walker Evans contenida en *The Bridge*, pero no se hace mención alguna del nombre del fotógrafo (Ver figura 4). Asimismo, se aprecian en letras grandes el título del poema de Hart Crane.

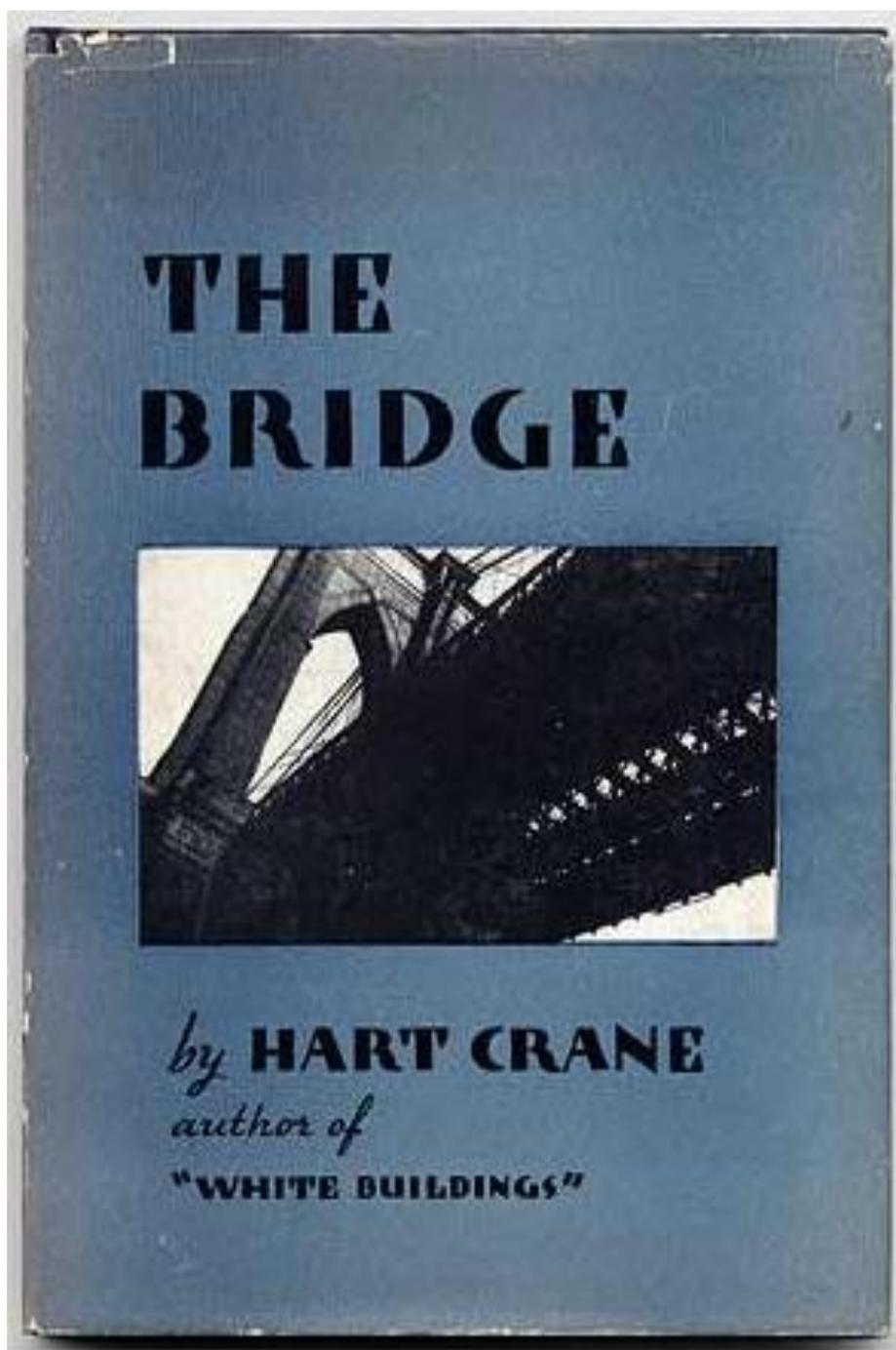


Figura 4. Portada Primera Edición, *The Bridge*, The Black Sun Press.

Cabe añadir que pese al gran número de ediciones que se han llevado a cabo del poema de Hart Crane, ésta fue la única que ha contenido fotografías de Walker Evans. Alan Trachtenberg, en el epílogo de su libro *Brooklyn Bridge: Fact and Symbol*, en donde hace un análisis de catorce fotografías de Walker Evans en relación con el poema de Hart Crane, lamenta que esta primera edición haya sido la única que se presentó con las fotografías, pues el poema se gestó desde un inicio como una colaboración y sin éstas, el texto resulta incompleto: “[it is] seriously misrepresented when read without at once seeing the bridge, and seeing it especially in the strong, distinct and original way of Evans’s pictures” (Trachtenberg, 1979: 186).

Con la colocación estratégicamente cercana de la imagen frente al texto, Crane y Evans crean una especie de fotografía-poema, que a pesar de poder funcionar como elementos separados se encuentra muy vinculado en la edición. De acuerdo con Hart Crane:

Evans's portrayals of the bridge could not get any closer to the physical words of the poem. His first photo stands directly across from the opening stanzas of "Proem: To Brooklyn Bridge" and his last photo stands directly across from the closing stanzas of "Atlantis," (ver figura 5) while the middle photo waits by itself, surrounded by white pages on either side, midway between two sections of *The Bridge*. With no explanatory text, they are presented as if they might seamlessly blend into the experience of reading. Everything about these photographs suggests that they might easily be invited into the depths of the poems. *The Bridge* as it appears within them, especially if we take the photos sequentially, appears only gradually; it is an evocative piece of architecture that these photographs are able to work with; and while it eventually reveals itself as an actual thing upon which persons might actually walk, it remains hauntingly and suggestively abstract, as if it could be allied with a number of other objects – as if it was also

functioning as a metaphor. (Ver figura 3) (Brunner, 2014: S/P)

Es importante resaltar de la cita anterior la forma en la que se perciben las fotografías en *The Bridge*: “The Bridge as it appears within them, especially if we take the photos sequentially, appears only gradually [...]” (Brunner, 2014: S/P), es decir, el posicionamiento de las fotografías de Evans (una al principio, otra en el centro y la última al final) habla también de la secuencia y el desdoblamiento de la voz poética. Al igual que las fotografías van mostrando diferentes facetas del puente, la poesía también lo hace. Ambas se conectan y generan puntos de vista sobre el objeto: en el caso poético a través del tiempo, y en el espacio que por la fotografía y sus encuadres se genera de forma visual. Este cambio de punto de vista respecto al puente puede entenderse como una “secuencia”:

La primera fotografía de esta secuencia se encuentra en la página inicial de la edición de Sun Press, antes del “Proem: To the Brooklyn Bridge”, ésta funciona como un prelude de esta

integración de las obras artísticas (fotográfica-literaria). Durante las estrofas 33-41 se describirán desde lo poético ciertas imágenes que evocan, más allá de la fotografía, escenas líricas complejas; no obstante, la imagen completa del puente, a través de su materialidad y aparente simpleza, complementa en esta secuencia la idea poética. Podemos decir por ejemplo que en ambos discursos, el fotográfico y el poético, la sombra se vuelve un punto clave de la descripción. Además, ambos parecen compartir la misma perspectiva, tanto desde el ángulo fotográfico como en la calidad del *addressee* poético:



Figura 5. Walker Evans, Fotografía 2, *The Bridge* en la edición de Black Sun Press.

Again the traffic lights that skim thy swift
Unfractioned idiom, immaculate sigh of stars,
 Beading thy path - condense eternity:
And we have seen night lifted in thine arms.

Under thy **shadow**²⁷, by the piers I waited;
 Only in darkness is thy **shadow** clear.
 The City's fiery parcels all undone,
 Already snow submerges an iron year...

²⁷ Las negritas son mías para reforzar uno de los conceptos que a mi parecer resultan esenciales entre la comparación de la fotografía con el poema.

O sleepless as the river under thee,
Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod,
Unto us lowliest sometimes sweep, descend
And of to the curveship lend a myth to God.

La fotografía en blanco y negro tomada en plano contrapicado del puente refuerza la perspectiva reverencial ante una construcción imponente, que no puede mirarse en su totalidad (ver figura 5). Por su parte, el poema está escrito en forma de Oda,²⁸ en cuartetos con pentámetros yámbicos y rimas irregulares. El discurso poético con la introducción del pronombre posesivo *thy* en vez de *your* le da al poema un aire solemne y arcaico que encuentra su correspondencia en la perspectiva fotográfica que como lo mencioné antes, da la impresión de observar de forma reverencial a un objeto imponente por el que el tiempo ha pasado sin hacerle daño y que nunca puede verse de forma completa en el plano fotográfico.

²⁸ La selección de una Oda como estructura general responde a la tradición griega de la épica, que también tuvo un apogeo en la literatura inglesa durante el Romanticismo.

En la segunda estrofa “Under thy shadow, by the piers I waited;/ Only in Darkness is thy shadow clear” corroboramos en palabras de la voz poética el ángulo mostrado en la fotografía de Evans; a través de la sombra de la parte inferior del puente, uno puede observar la clara estructura la cual alcanza casi el cielo en la forma de un “myth to God”, es decir, una claridad nacida desde la sombra lírica y reflejada en la imagen fotográfica que, contrariamente a la situación del poema el cual transcurre de noche, es tomada de día.

Finalmente, y como ejemplo entre las voces y correspondencias entre imagen y texto, el poema describe el río que corre bajo el puente: “O sleepless as the river under thee,/ Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod”; a pesar de que el río no aparece en la imagen, con su mención en el poema la fotografía se completa y construye el contexto o escenario de la misma.

Grigsby también encuentra estas coincidencias entre ambos discursos con respecto al manejo de la oscuridad y del ángulo o perspectiva desde donde se contempla. Afirma, además, que el tono de reverencia que se nota depende del poema, y modifica la

observación de la imagen. Para Grigsby se trata de una exaltación de lo cotidiano enunciada por el ciudadano común. Cabe señalar que si bien hay una diferencia importante entre poema y foto en lo que toca el plano temporal (día en la fotografía-noche en el poema) no parece generar interferencia en la apreciación de conjunto, pues según Grigsby:

Although the picture was taken in daylight, the light is gray and somber, wintry perhaps, and the dark underside of the Bridge is an angular black roof which dominates the picture's space, its outline clearly etched against the gray sky. The picture emphasizes, therefore, the ordinary, quotidian view - the view from below - of city men who are "caught like pennies beneath soot and steam." It is from this position that the protagonist rises through the poem to stand, at last, on the center of the span. Moreover, the picture is itself an imaginative achievement, a shaping of the dark realities of modern life into the significant form of art. (Grigsby, 1962: 7)



Figura 6. Walker Evans, Fotografía 3 en *The Bridge*

edición de Black Sun Press

La última fotografía de la secuencia (figura 6), revela por fin la estructura superior del puente: la perspectiva que hace sentir que el

espectador está parado a la mitad de él y puede percibir la tensión de los cables que van al encuentro de la mirada.

El poema de Crane hace además un cierre épico a las historias contadas en el poema, dándole al puente, construido por los hombres, características naturales infinitas; lo personifica como la herencia americana que ha observado las cosas, —que inamovible— ha presenciado los movimientos y es el único capaz de recordarlos en totalidad a pesar de su absoluto silencio:

Migrations that must need void memory,
Inventions that cobblestone the heart,-
Unspeakable Thou Bridge to Thee, O Love.
Thy pardon for this history, whitest Flower,
O Answerer of all, - Anemone-
Now while thy petals spend the suns about us,
(O Thou whose radiance doth inherit me)
Atlantis, -hold thy floating singer late!
So to thine Everpresence, beyond time,
Like spears ensanguined of one tolling star
That bleeds infinity- the orphic strings,
Sidereal phalanxes, leap and converge:
-One Song, one Bridge of Fire! Is it Cathay,

Now pity steeps the grass and rainbows ring
The serpent with the eagle leaves.....?
Whispers antiphonal in azure swing.

Esta sección del poema abre con la palabra “migrations”, que se relaciona directamente con el uso real del puente y a su vez con la perspectiva mostrada en la fotografía (ver figura 6). En esta imagen, a diferencia de las anteriores, la parte caminable del puente es mostrada en la fotografía. Incluso el tamaño en perspectiva de una persona caminando en la fotografía muestra, las voces alegóricas del poema y simultáneamente comenta, la grandeza arquitectónica e histórica del puente comparada con la escala humana.

Por su parte Crane haciendo uso de las palabras narra: “Inventions that cobblestone the heart-” la palabra *cobblestone* — adoquín— construye la percepción del material de construcción que cubre un camino, en forma de metáfora, pues es este material el que envuelve al corazón para hacerlo caminable. Esta imagen fototextual, unida al primer verso “Migrations that must needs void

memory”, pone en marcha la posibilidad de movimiento y la conectividad de la memoria viajando desde una parte de la historia a otra. Asimismo, le da al puente características vivientes, que más tarde se corroboran en los versos: “O Answerer of all, - Anemone/ Now while thy petals spend the suns about us”. En éstos, los cables que se observan en la fotografía funcionan como una metáfora de los tentáculos de una anémona o los pétalos de una flor del mismo nombre que captan los rayos del sol.

Evans y Crane eternizan en la memoria del lector-espectador la gigantesca estructura en el concepto de “Everpresence”; algo atemporal, único, que jamás cesará de existir. La voz poética al final del poema llega en forma de reverencia máxima: “Unspeakable Thou Bridge to Thee, O Love./Thy pardon for this history, whitest Flower” una apología por el intento de contener la grandeza del puente (y de la historia norteamericana) en palabras y la imposibilidad de lograrlo.

Cabe mencionar que tanto las palabras como la fotografía juegan a su vez en todas las imágenes literarias y fotográficas

anteriores con la idea de lo interminable; las fotografías y las palabras unen fragmentos que tienden a la totalidad por la presencia de ambos medios y que de otra forma estaría ausente en los mismos por separado. Crane escribe: “Like spears ensanguined of one tolling star /That bleeds infinity- the orphic strings, /Sidereal phalanxes, leap and converge”. Una vez más los tensores del puente se convierten, con un tono épico y antiguo, en cuerdas órficas que llenan la imagen de sonidos, de falanges unidas en forma de un arpa sideral; esta infinidad también se nota en las fotografías de Evans (Ver figuras 3, 5 y 6) en las que el puente jamás puede ser emulado por completo, siempre lo vemos fragmentado, como si su totalidad fuera inalcanzable también para el ojo fotográfico.

Las palabras y las imágenes de Crane y Evans se convierten así en un deseo de que la leyenda mítica de Atlantis, ahora personificada en un puente, permita una canción larga en forma de poema e imagen, antes de su hundimiento con un “...floating Singer late” que llega hasta las estrellas.

En ambas representaciones, la visual y la literaria, el puente es la estructura y el punto de partida. Éste señala una compleja construcción metafórica de la ciudad a partir de la materialidad de un hito urbano. Se puede decir en cuanto a la materialidad, que esta alegoría del puente personificado, a la manera de un Dios del que se habla en *The Bridge*, es resaltada por la colocación de las fotografías y comprueba que la significación del poema está determinada e influida por su ubicación estratégica que permite un diálogo activo en la diégesis, en el que la totalidad es un juego innerente: día/noche, estática/movimiento y pasado/presente del mismo puente.

Podemos observar entonces, que además de la interpretación de la obra literaria por parte de los lectores, las fotografías también representan una materialidad textual que puede añadir narratividad, dramatismo, efecto y tonos a la obra por medio de seriaciones que se desarrollan poco a poco en la travesía argumental. Este tipo de colaboraciones que median o modifican el entendimiento de una obra literaria, producen fototextos; un

discurso que genera sus propias reglas. En *The Bridge* el lector se contagia de la reverencia y fija la impresión de un objeto real que se ha vuelto un emblema no sólo de la identidad neoyorkina sino del mundo moderno; más allá, el puente es símbolo a su vez de la sociedad urbana, industrializada y al mismo tiempo un referente material existente.

La producción de una edición como ésta conlleva diferentes niveles de sentido, y congrega un vasto número de voces y decisiones que modifican tanto la presencia del material del objeto llamado libro, como las visualidades y la construcción particular del sentido literario. Esta colaboración responde a una propuesta similar a la de Anaïs Nin quien en *House of Incest* también sorteará los obstáculos de creación de un libro fototextual colaborativo.

3.2. *HOUSE OF INCEST* (1936): LA COLABORACIÓN ONÍRICA NIN/TELBERG

Seis años después de la publicación de *The Bridge*, aparece una novela de Anaïs Nin con un tiraje muy pequeño, que estuvo en circulación durante cuatro años, de 1936-1940: *House of Incest*, es el primer trabajo ficcional de Anaïs Nin, concebido como novela-poética que narra la historia de tres mujeres y un hombre: Sabina, Jeanne, una narradora no identificada, y un hombre que al final se identifica como el nuevo Cristo. Las acciones en la novela son difíciles de seguir, pero representan de cierto modo los sueños de la narradora desde un cuarto de hotel, donde sus diversas personalidades internas se desdoblaron y crean situaciones específicas.

Sabina, por ejemplo, es una mujer libre, a la que todos los hombres y mujeres aman pero que no acepta a ninguno; Jeanne, por otro lado, es una mujer que vive en un pueblo pequeño, se enamora y se casa con su propio hermano y vive su vida sin salir de su casa. Al final de la novela se entiende que ningún personaje

era real, sino que son evocaciones en la mente de la narradora anónima. El personaje masculino se identifica como la escritura, el hermano-Cristo, y representa una alegoría sobre el soltar y el dejar de amarse únicamente a uno mismo para lograr la felicidad en la vida. El incesto explorado en la narración se vuelve una metáfora de los niveles del ser, en la cual el propio dios es uno mismo a través de la escritura.

Después de la edición de esta novela, y con su entrada en los círculos de artistas neoyorkinos, Anaïs Nin decidió experimentar y colaborar de una forma distinta para modificar/intervenir su propia obra con fotomontajes de un artista al que conocía y admiraba por su trabajo: Val Telberg. Así resultó una reimpresión más completa, puesto que se anexan las fotografías, que empezaría a circular diez años después de que el tiraje se terminara.

Como inicio de esta aventura colaborativa, Nin envió una nota a Val Telberg, artista-fotógrafo de origen ruso que, tras viajar por varios países europeos y asiáticos, se estableció en la Sexta

Avenida y vivía de publicaciones de libros de texto. Nin, no obstante, conocía su talento como artista en *The Art Students League* y lo invitó a colaborar con ella:

“I like so much what you are doing,” she had written to him initially, after seeing some of the images he had begun to create in the 1940s. She had given him a free reign and set no deadline. “When *your* dummy is ready, your cover photo, etc., then you can send it to me.” (Herron, 2012: S/P)

Según el mismo Paul Herron, en el verano de 1958 , durante un viaje a Europa, Anaïs Nin envió una nota de entusiasmo a su amigo Val Telberg, al ver por fin concluido el trabajo fotográfico añadido a la novela, y dijo:

[...] the selection, the cover—perfect I feel... It’s wonderful how you have welded the images and the texts. They are poetic in their own terms, in their own language. The feeling of a floating world is so powerful. (Nin en Herron, 2012: S/P)

Cuando los primeros ejemplares de la reedición de *House of Incest* finalmente aparecieron, presentaban en la portada y la contraportada los fotomontajes de Telberg. Herron menciona sobre las fotografías incluidas:

[They] seemed a perfect summary visualization of Anaïs Nin's poetic text [on the cover]: A partly obscured female head and partial, nude body, with arms raised, appeared to rise into a sea of shimmering clouds overspreading the shadowy outlines of roofs and, in the left bottom corner, the light-framed silhouette of what might be an ornamental bedstead or the fragment of a metal fence. ("Ghosts of past defeats flaunting forgotten wounds and imagined dreams," reads one of Telberg's worknotes, "...and the sudden burst from under water up to sky.") (Herron, 2012: S/P)



Figura 7. Portada de *House of Incest* con fotomontajes de Val Telberg.

Esta portada (ver figura 7) sigue siendo la misma que se presenta en las ediciones hoy en día, con ligeras modificaciones²⁹. A mi

²⁹ Hoy en día la fotografía que en la primera edición se presentó en su color blanco y negro original ha cambiado a un tinte rojo en ediciones recientes, lo

parecer, Herron está en lo correcto al interpretar la fotografía de la portada como un resumen visualizado de la obra, sin llegar éste a ser totalmente ilustrativo; el fotomontaje más bien crea un ambiente, una expectativa que se desarrollará en las líneas de esta novela. Habla de la feminidad expuesta, de los sueños de libertad y experimentación que ambos autores tuvieron en la composición del material final.

Otro de los hechos que llama la atención de forma particular, es la observación que hace Herron sobre la composición de las fotografías y la edición que se manejó en la publicación final de esta novela:

Of the hundreds of prints composed by Telberg on his light table by manipulating layers of negatives of photos taken of people and objects in the “real” world, only nine appeared in the finished book. Some of these “unreal,” dreamlike, spatial compositions incorporated floating

cual le da más dramatismo a la imagen. La tipografía con el nombre de Anaïs Nin se hace ahora más grande que el título de la novela. No obstante, aún presenta la leyenda que le da el crédito a Val Telberg por los fotomontajes incluidos.

images of the real Anaïs Nin, and one of the photomontages reveals a partial view of the artist's face with one dark-rimmed demonic eye, enmeshed in a cubist swirl of hands and hair juxtaposed against the massive slice of a brick wall. (Herron, 2012: S/P)

Además del monumental trabajo de selección y edición que cada fotomontaje representó, aparecen retratos de la autora misma en el contenido añadido de la novela. Esto cambia, juega y modifica, si se es consciente de ello, la apreciación de la obra, pues se juega con las barreras de autor y personaje, aludiendo a un toque autobiográfico. Estos hechos dan testimonio del extenuante trabajo detrás de los nueve fotomontajes que aparecen en la impresión final de *House of Incest*. Pese a la brevedad de la novela, la precisa selección de Val Telberg logra en su totalidad el cometido, pues las imágenes crean diálogo, y a la vez experimentan en sus propios términos con la novela. Son además, por ser hechos realizados *a posteriori*, un comentario a la novela, una reinterpretación que al aparecer ahora dentro de ella, actualizan y multiplican el sentido

evocativo del texto. En cuanto a la técnica, todos los fotomontajes aparecen en blanco y negro, generan escenas que se unen con los diálogos o descripciones de Nin. Las fotografías en varios casos extienden y potencian las imágenes creadas por las palabras y llenan vacíos descriptivos; generando en sí una atmósfera onírica en la que el propio texto está inmerso.

El libro está dividido con símbolos a modo de números (Ver figura 8) en nueve secciones. Las fotografías están colocadas, una por cada sección, siempre en una parte diferente del capítulo; esto provoca que en primera instancia parezcan un poco aleatorias. No obstante, con un poco más de atención en la lectura se pueden encontrar los pasajes descritos y las alusiones a las imágenes presentadas.

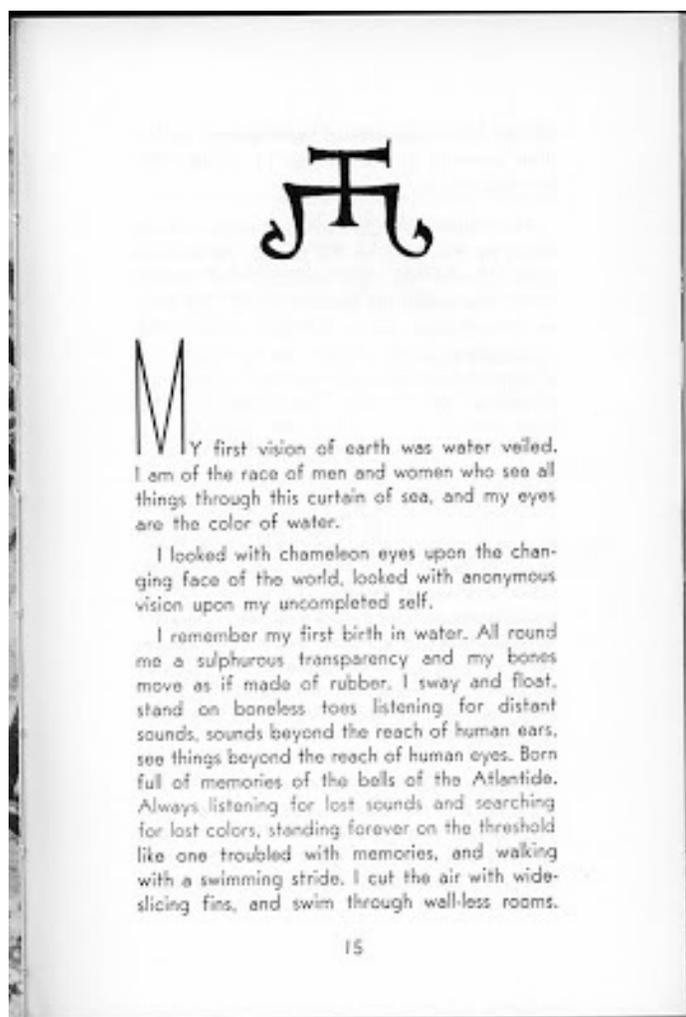


figura 8. Símbolos al inicio de cada capítulo en *House of Incest*

Se podría decir, debido a la presencia “literal” de forma visual en la imagen de algunas escenas presentadas en el texto (ver tabla 1), que las imágenes en *House of Incest* funcionan como ilustraciones. No obstante, por la interrupción y comentario creado en el contexto visual, además de los efectos de montaje de las

propias fotografías, pueden tomarse como elementos co-significativos, independientes, y a la vez ligados al argumento de la novela; y de esta forma, las intervenciones fotográficas crean nuevas percepciones en las posibilidades significativas del texto a través de visiones y representaciones del mundo del autor fotográfico, en relación con el autor literario. A su vez, la colocación de las imágenes a veces después de la descripción literaria de la visual, puede leerse, a mi parecer, como una ecfrasis. En *House of Incest*, es más complicado aseverar que las imágenes presentadas conforman en su totalidad una serie, como lo hacen en el caso de *The Bridge*. Sin embargo, se puede decir que, por ser imágenes creadas para la obra literaria escrita antes de la producción visual, las imágenes funcionan como comentarios fotográficos y evocativos o claramente metafóricos de lo que se narra con palabras. Precisando: se trata de interpretaciones por parte de Val Telberg que añaden movilidad e impresiones instantáneas a la línea narrativa. Si bien dijimos que en *The Bridge* las palabras lograban evocaciones más allá de la imagen por su

simpleza, en *House of Incest* podemos aseverar que la imagen evoca más allá de la palabra, esto debido a la complejidad de la técnica de composición y montaje empleada. Esta evocación tanto literaria como visual genera un alto tono lírico que se mezcla perfectamente con el mundo interior y de introspección de la narradora literaria.

En cuanto a la autosuficiencia artística de las fotografías, podemos decir que por la técnica de fotomontaje, cada obra visual presenta además posibilidades de significación que no se relacionan directamente con el texto. No obstante, y dado que jamás se mostraron como una exposición autónoma, éstas sí generan una narratividad sugerida por el texto literario y se modifican a la par de éste. A diferencia de *The Bridge*, *House of Incest*, desde su primera publicación con los fotomontajes de Val Telberg, jamás ha sido editada de forma distinta; las fotografías siempre aparecen y lo hacen en el mismo orden acordado por los artistas. Esto, además de ser un gran logro editorial para la materialidad de la obra, es una posibilidad importante de

observación-lectura del texto, pues es posible encontrarlo y leerlo tal como fue gestado, es decir, como un genuino fototexto.

Otro contraste importante entre las fotografías en *The Bridge* y en *House of Incest* tiene que ver con el hecho de que en el segundo se trata, como ya se señaló, de fotomontajes. El asunto de montaje o trucaje es un elemento que nutre de forma diferente las relaciones de las imágenes con el texto, pues éstas se generan a partir de proyecciones-creaciones que añaden información adicional en este juego de géneros, voces, significados y herramientas ya planteado por el texto mismo.

Cabe aquí recordar a Barthes quien ejemplifica que existen algunos recursos por los cuales la fotografía puede superar la mera reproducción de lo existente³⁰ estos son: a) “el trucaje”, que es como en este caso, el *fotomontaje* de los elementos presentados trabajando como partes de una unidad fotográfica que no

³⁰ Esta idea sobre “la mera reproducción de lo existente” ayuda a entender la idea del montaje, no obstante, a mi parecer es un poco tajante. Pese a que vimos ya en *The Bridge* que las fotografías se mostraban de manera simple y sin retoques, el ángulo cambia severamente la comunicación de la imagen, por tanto no estoy del todo de acuerdo con que ninguna fotografía es *per se* una mera reproducción de lo existente.

reproduce una realidad visible y que a su vez provoca una “sintaxis” fotográfica, por ser una serie premeditada por el autor de acuerdo con las acciones en la novela; b) “la pose” que presenta una suerte de estereotipos que también funcionan en la narración; c) “la fotografía o pose de objetos” que producen asociaciones en la mente del receptor de la imagen, o fungen como símbolos; d) “la fotogenia”, es decir, el embellecimiento del mensaje connotado mediante el uso de alguna herramienta o técnica; y finalmente e) “el esteticismo”, que se entiende como referencias fotográficas a otras artes en un mismo trabajo visual. (Barthes, 2012: 2-6)

Tomando en cuenta estos recursos propuestos por Barthes, todas las fotografías en *House of Incest* plantean la unión de dos o más de estas posibilidades de intercambio significativo, y constituyen un diálogo interactivo con el juego de géneros que presenta Nin en su novela. Como lo señala Jane M. Rabb, “cuando los fotógrafos también querían ‘contar’ sus propias historias, con frecuencia decidían hacerlo por medio de manipulaciones técnicas extremas, que tendían a cuestionar, no a reafirmar, cualquier orden

existente, [se verían así] excesivamente alusivas...” (Rabb, 2009: 90).

Ahora entremos en materia de la colaboración en torno a lo literario. Por ejemplo, notemos en el siguiente fragmento de la novela las alusiones a la materialidad fotográfica fuera del libro; se habla de marcos, de la dualidad (palabra e imagen) y al mismo tiempo se crea un desdoblamiento no sólo de la imagen misma, sino a su vez de la narración y del personaje-narrador que se presenta.

The night surrounded me, a photograph unglued from its frame. The lining of a coat ripped open like the two shells of an oyster. The day and night unglued, and I falling in between not knowing on which layer I was resting, whether it was the cold gray upper leaf of dawn, or the dark layer of night. (Nin, 1994: 6) (ver figura 9)

La novela como fototexto se presenta a partir de una serie de imágenes-espejo: el fotomontaje como espejo de lo literario; lo literario como espejo del fotomontaje.



Figura 9: Val Telberg en *House of Incest*, pág. 7

Por otro lado, está el uso de palabras que crean imágenes en torno a la visualidad y la materialidad de la fotografía, pero que aparecen

al dar vuelta a la página o sea independientes de la fotografía³¹: “The night surrounded me, a photograph unglued from its frame”, atrapan y exigen más atención puntual del lector en todo lo que se narra o se mira.

Los alrededores de la fotografía y las palabras se desvanecen creando significados que exploran las materialidades de ambos medios (Ver figura 9). Por ejemplo, la fotografía y el poema comparten ambos el color “cold gray”, tanto en la imagen física de la foto como de la separación entre el día y la noche mencionada en el fragmento literario.

Estas visiones, espejos y dualidades crean en la novela una impresión de interferencia, o falta de continuidad, para los lectores-observadores en *House of Incest*, pues la historia no se trata de una narración lineal de eventos, sino más bien de un conjunto de ideas vinculadas sólo por sensaciones o percepciones particulares que coexisten con la inserción de imágenes, pero que a

³¹ En un caso como este la narración literaria funciona como una explicación. Crea una imagen visual literaria aislada de la fotografía que le antecede, pero que en esa página ya no es visible. (Recuérdese lo dicho en la página 61)

su vez, parecen obstaculizar³² la interpretación y exigen la atención de un *lector sofisticado*³³

Tomando en cuenta lo anterior, estos elementos contienen desde ensoñaciones hasta experiencias reales en las que los bordes permanecen difusos, tanto en la filiación genérica del texto como en la narración de experiencias que se ve “interrumpida” por la presencia de imágenes. En esta novela el lector experimenta el poder de lo onírico, de la imagen como una impresión o una evocación de las realidades propuestas por ambos creadores:

I am floating again. All the facts and all the words, all images, all presages are sweeping over me, mocking each other. The dream! The dream! The dream rings through me like a giant copper bell when I wish to betray

³² Con la obstaculización arriba mencionada sólo me refiero al hilo argumental. Las imágenes compaginan bien la descripción literaria y la fotográfica como en el caso de *The Bridge*; ambas partes extienden las posibilidades significativas de lo visto y leído a la par de sus relaciones materiales en el libro. No obstante, todas estas largas digresiones hacen complicado el entendimiento lineal del argumento presentado en la novela.

³³ Según Shawcross, término acuñado por Wright Morris en torno al lector acostumbrado y hábil en la decodificación de obras canónicas que no mezclan disciplinas artísticas como los fototextos.

it[...] (Ver figura 10) I hear the unfurling of water, of skies and curtains. I hear the shiver of leaves, the breathing of the air, the wailing of the unborn, the pressure of the wind. (Nin, 1994: 21-23)



Figura 10: Val Telberg, en *House of Incest*, pág. 22³⁴.

³⁴ Esta fotografía es un retrato de Anaïs Nin; como lo mencioné antes, esta es una de las capas que contiene esta novela, en la que los bordes de la realidad y la ficción se mezclan, convirtiendo a la autora literaria, al menos por momentos en las fotografías, en un personaje más de su propia ficción.

En los fragmentos anteriores, por ejemplo, la narración usa recursos retóricos, como la repetición o el símil para describir el agua; estos recursos son altamente fonéticos e imprimen en el poema imágenes auditivas, por ejemplo: “The dream rings through me like a giant copper bell when I wish to betray it [...] I hear the unfurling of water, of skies and curtains. I hear the shiver of leaves”, o el cambio entre el día y la noche como una metáfora del desdoblamiento del ser. En el fotomontaje, por otro lado, todas las imágenes se funden en un solo instante: el agua en forma de cortinas, la presencia flotante del narrador en una escena onírica, es decir, un espacio indeterminado en el que el gesto del personaje está entregado a una experiencia imprecisa pero cargado de emoción y sensualidad. La fotografía representa todo lo descrito en un solo instante; la sensación de movimiento y sonido que se narra en las palabras se refleja a su vez en la imagen.

Además de ello, la irrupción en el texto de expresiones como: “[...] all images, all presages are sweeping over me, mocking each other”, o de “[...] a photograph unglued from its

frame”, plantean un vínculo directo con el fotomontaje que les sigue y que a su vez une a éstos con la narración de la autora literaria. Se puede suponer entonces que *House of Incest* como fototexto propone un constante juego de perspectivas fonéticas, semánticas y visuales que, a su vez, retratan en un complejo entramado intermedial el mundo lírico de quien lo narra.

Añadido a esta dificultad de percepciones y dada la falta de linealidad en el argumento, se plantea un reto para el “lector sofisticado”, la “interrupción” de la fluidez narrativa contrapunteada por la yuxtaposición del mensaje codificado del fotomontaje que dialoga y evoluciona a lo largo de la narración. Por ejemplo, el que en esa misma fotografía (Ver figura 10) observemos un retrato de la autora que en el trabajo del fotógrafo experimenta la situación narrada por ella misma, bajo la proyección de lo interpretado por Telberg. Este es otro desdoblamiento de realidades que la fotografía permite y que se suma al texto, revelando en el montaje de la obra lecturas múltiples: participamos de la revisión y comentario fotográfico de

un primer lector convertido en colaborador de la obra. Telberg añade así un sentido de ilusión “biográfica” al personaje-narrador de Nin, colocando a la artista verbal en el mundo visual, que a su vez representa el mundo interior y supuestamente ficcional representado en la novela. La imagen onírica propone, resumiendo todo lo anterior, diferentes niveles de proyección.

Con lo antes explorado, se puede decir que tanto la escritura de Anaïs Nin como la intervención gráfica de Val Telberg pretenden potenciar el sentido onírico propio de la obra. Es a partir de esta voluntad que el lector-observador de *House of Incest* se encuentra burlado y atrapado al mismo tiempo por los diferentes niveles que le dan cohesión y dirección a la obra misma.

House of Incest, no es sólo un ejemplo de cómo trabaja el fototexto dentro de su propia retórica, sino también un vestigio de la dificultad y el arduo trabajo que propuso su creación en el pasado. Anaïs Nin nunca pudo presenciar la distribución real e internacional de su libro pues falleció en 1977 y sólo logró ver la publicación de un corto tiraje de mil ejemplares en 1958. Val

Telberg, por su parte, no sería sino hasta abril de 1995, a la edad de ochenta y cinco años, en el lecho de muerte, que viera la publicación internacional de su colaboración con Anaïs Nin, por la editorial Gunther Stulhmann.

3.3. *THE HOME PLACE* (1948), EL FOTOTEXTO ENTRE LA ECFRASIS Y LA ILUSTRACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA

A doce años de la publicación de *House of Incest* aparece *The Home Place* de Wright Morris, que representa para sus lectores-observadores otra encrucijada más de interesantes y creativas interferencias fototextuales. No lo digo por la trama de esta novela, pues ésta corre de forma casi convencional: Clyde Muncy, el narrador, regresa a la granja que pertenece a su familia en Nebraska después de perder su casa en Nueva York; en la granja ya sólo quedan sus tíos vivos. La historia transita a través de los puntos de vista, los sueños³⁵ y la colisión de las tres generaciones narradas con sus diferencias en el tiempo y el espacio. En asuntos de imágenes, *The Home Place* consta de 188 páginas de las cuales

³⁵ En el libro de Morris, los sueños no resultan similares a los de *House of Incest* pues como veremos en esta historia son tratados como memoria o deseos a futuro que se ven coartados por el pasado. En un sentido, es una memoria parecida a la tratada en *The Bridge* cuando Grigsby asegura que el puente es la narración de lo cotidiano por el hombre común. No obstante, en Morris lo cotidiano no tiene esa emoción de grandeza a través del tiempo sino de decadencia y desgaste.

88 responden a fotografías. Es decir, aproximadamente la mitad del libro se narra mediante imágenes realizadas por el propio autor.

Wright Morris, nacido en Nebraska, poco después de graduarse de la preparatoria, viajó a Europa donde compró su primera cámara en Viena. Esta no era profesional, pero le permitió comenzar sus primeras experimentaciones, algo similar a lo que hemos visto con Walker Evans.³⁶ A su regreso a Estados Unidos en 1934, decidió convertirse en escritor pero sin dejar de lado su pasión por la fotografía. En 1935 compró su primera cámara profesional y comenzó su carrera de experimentaciones fototextuales. En 1940 montó su primera exposición en la New School for Social Research en Nueva York, en la que se dio a la tarea de combinar sus creaciones literarias con sus fotografías de la vida cotidiana en EUA. Él mismo es el pionero en nombrar “fototextos” a sus obras, pues éstas tenían como cometido permear el texto con nuevos significados (Morris en Trachtenberg, 1996:

³⁶ Cabe señalar que el camino recorrido por estos autores fue similar pero a la inversa, ya que Evans quien al inicio quiso perseguir una carrera literaria, terminó dedicándose por completo a la fotografía, mientras que Morris, por su parte, a pesar de aficionarse a la fotografía, se dedicó primordialmente a la literatura.

109). Así declaró: “I never incorporated into fiction details made available through photographs [...] the mind is its own place, the visible world is another, and the visual and the verbal images sustain the dialogue between them” (Morris en Shawcross, 2002: 72).

Es por ello que las intervenciones fotográficas en esta novela funcionan de forma similar a las de *House of Incest* o *The Bridge*, pues su objetivo es el intercambio visual-literario. Con la inclusión de fotografías, el significado del texto pretendía también ampliarse y modificarse a través de visiones y representaciones del mundo del autor en ambas disciplinas, es decir, creando la ya mencionada simbiosis de los dos lenguajes propuestos –fotográfico y verbal–. Para John Hollander, *The Home Place* funciona como una mezcla de ecfrasis e ilustración en la que es el lector quien tiene que discernir y a la vez conjugar los posibles significados y las experiencias estéticas:

Indeed, all the images are of objects, invoked by the facing page of text in a wonderful variety of ways, from precise

reference—so that the image could be construed as one sort of “illustration”—to a more general allusion [...] it will be seen that this is in no simple way a narrative illustration: nobody has thrown a horseshoe, nor mentioned one in the story. Whether the image is read as “illustration”, or the text as ephrastic of the image, the mode of adducing and glossing is profoundly oblique. (Hollander, 1996: 96-98)

Las fotografías que aparecen después de cada página escrita, parecen a simple vista sólo ilustraciones hechas por el narrador para escenas directas de la novela. Para sintetizar las relaciones de las fotografías en el texto, cabe mencionar que en *The Bridge*, la palabra evoca más allá de la imagen; en *House of Incest*, la imagen evoca más allá de la palabra; en contraste, en el caso de *The Home Place*, la imagen se entiende de forma lineal. Como lo mencioné en la introducción de este apartado, se vale de connotaciones para crear contextos realistas: son escenas de la vida cotidiana que usualmente están relacionadas con el texto por medio de diálogos en los que se menciona directamente el contenido fotográfico.

Estos contextos creados en la ficción nos permiten entender más sobre las fotografías que observamos y permiten encontrar esos detalles que las distinguen de otras similares, y que a su vez sacan del contexto documental a las mismas, pues las insertan en una narración ficcional en la que las personas retratadas en las fotografías se convierten en personajes literarios.

Es precisamente este uso de las fotografías el que hará que el *lector sofisticado* busque más allá de la relación de ilustración que se plantea en un primer momento. Desde el inicio de *The Home Place*, Morris juega con las relaciones del texto y sus fotografías, pues el narrador de la novela se dirige al lector para involucrarlo en el acto de mirar y así constatar su descripción de la imagen:

“What’s the old man doing?” I said, and I looked down the trail, beyond the ragged box elder, where the old man stood in the door of the barn, fooling with an inner tube [...] (Morris, 1999: 6) (Ver figura 11)



Figura 11: Wright Morris, *The Home Place*, pág 7.

La vista y la conciencia de ésta son también esenciales en la construcción de *The Home Place*, pues el narrador no puede ver bien, y tampoco la tía a la que visita. La cámara de Muncy y el ojo de vidrio, prótesis de la tía, se vuelven esenciales en el relato, pues

son las formas en la que el mundo es compartido con el lector, quien sí tiene la posibilidad de verlo todo y presenciar una huella de la potencialidad visible, “precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2005, 32). Así Hollander confirma: “Muncy literally can’t quite make out what is actually happening, although the camera’s sharply focused eye, and that of the reader, immediately can”. (Hollander, 1996, 96)

Las imágenes en *The Home Place* están en diálogo constante con las palabras en la página que las anteceden en una variedad de formas. Pueden ser referencias directas en el texto donde funcionan como “ilustraciones interactivas”, es decir, como lo que antes hemos visto: en el texto narrativo se menciona directamente lo que la fotografía presenta y el lector se ve involucrado en la búsqueda y confirmación del elemento mencionado. Otro ejemplo de esto se muestra en el siguiente fragmento:

“Lord---it’s fadin’ ”, the old man said.

“You’re wearing your glasses?” Clara said [...]

He moved his glasses up and down his nose, focusing [...]

“Most of us dead and gone, think it would be fadin’!”. Same

as me an’ you are fadin’.”[...]

“There is Mitch.” [...] “Holding the cat” (Morris, 1999: 154-155) (Ver, figura 12)

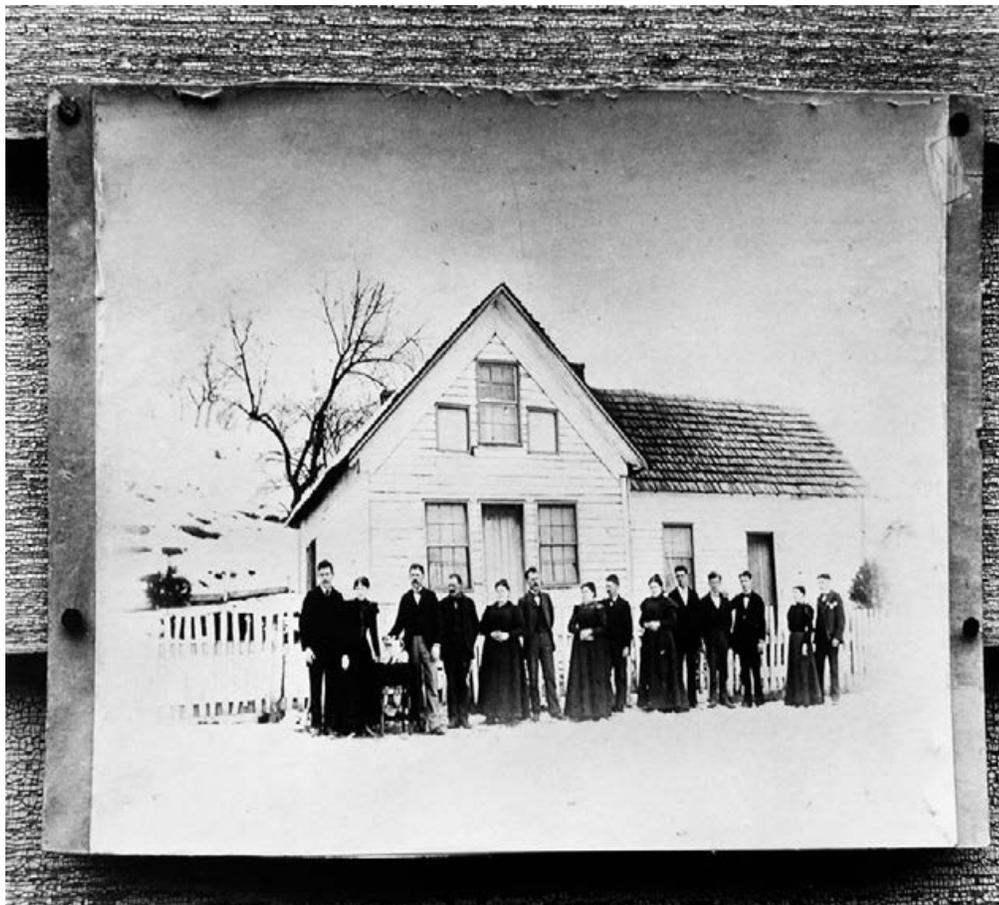


Figura 12: Wright Morris, *The Home Place*, pág. 154-155

En este fragmento, Muncy observa una fotografía familiar con su tía (figura 12). Más allá de la descripción de lo que se observa, en el texto se tematiza la memoria y la desaparición de los personajes familiares que en la fotografía aún están presentes. La perspectiva además retiene el papel documental de la cámara que como diría Paz: “ [...] es, todo junto, ojo que mira, la memoria que preserva y la imaginación que compone.” (Paz, 1982: 5). Pero además del simple análisis acerca del acto de desvanecerse en la vida real (con la muerte o la migración), también se encuentra en el desvanecimiento de sus rostros en la fotografía por la que ha pasado el tiempo.

La descripción sencilla y el estilo de diálogo directo convierten al lector, a su vez, en un testigo ocular y presencial que es incitado a darse a la tarea de buscar a los personajes que se describen, además de analizar la profundidad del mensaje acerca de *la memoria* narrado en el fragmento. Este concepto en Morris habla de identidad como en el caso de *The Bridge* y de *House of Incest*. No obstante, en la primera es la identidad nacional del

hombre de ciudad, el paso del tiempo como algo benigno que engrandece. En el caso de *House of Incest*, por otro lado, se habla de la construcción de la identidad personal mediada por el otro y finalmente en *The Home Place* también se hace eco de la identidad nacional y personal del narrador, pero el cambio de ambientación hacia una Norteamérica rural le da a la memoria un sentido de nostalgia y desvanecimiento.

Resulta oportuno aquí recordar lo que dice Susan Sontag acerca de la configuración de sentido de una fotografía en relación con la identidad individual o social:

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa cuáles actividades se fotografían siempre que las fotos se hagan y se aprecien [...] la fotografía conmemora y restablece simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de

los parientes dispersos [...] y a menudo es lo único que ha quedado [...] (Sontag, 2005, 23).

Otra variante en la que las fotografías funcionan en *The Home Place* son alusiones generales que exigen del lector una interpretación más compleja, como en la discusión sobre los orígenes del tío en Lone Tree y la ilustración que le sigue (Ver figura 13): “I thought you was born in Lone Tree?” “Lone Tree is a small town[...]”(Morris, 1999: 8). En esta escena, la fotografía muestra lo que parece ser la chaqueta del viejo de la primera fotografía, que es el tío, y un árbol solitario en medio de un campo. La alusión es todo lo que tenemos. En este fragmento la novela habla sobre las diferencias entre la ciudad y el campo, y la referencia a Lone Tree (árbol solitario) está presente en la imagen, no de forma directa como el pueblo que se describe, sino como el objeto literal que da identidad concreta y a la vez simbólica al nombre. Es así como la ilustración funciona como referente y al mismo tiempo evade su objetivo; abre otras puertas de interpretación que en el texto parecían no presentes, hasta que se

ligan con la fotografía. La imagen, al dialogar con el texto, puede hablar de la falta de raíces o hitos para reconocer al lugar del que se habla, da muestra de lo rural y al mismo tiempo problematiza lo efímero de esta condición de pasado.

Según lo explica Beceyro en el primer capítulo de su libro *Ensayos sobre fotografía*, el mensaje no debe extraerse, en primer lugar, por la relación con el contexto real de producción de la fotografía, ni por su relación directa con el texto tratado —en este caso *The Home Place*— sino por la estructura propia de la fotografía, la iluminación, el encuadre, los elementos presentes en ella. Es en un segundo momento cuando el lector debe entablar un diálogo de percepciones al involucrar ambos “lenguajes”, es decir, la de la técnica fotográfica y sus elementos y la relación con el texto literario para completar la narratividad o el discurso. Es la combinación de estas dos “lecturas” lo que genera la connotación “integral” para el lector-espectador:

El mensaje primero es la significación artística de esa fotografía, y la única manera de comprenderla es

olvidándonos de toda referencia al hecho real que existe antes de la foto [...] proceder al análisis específico de la estructura [...] comenzar a movernos en el campo de la estética (Beceyro, 2003, 18).

Esto contrasta con el trabajo de Telberg y Nin pues se puede aseverar que las imágenes utilizadas en la novela de Morris no añaden escenas de la vida del autor en su ficción; la construcción fotográfica más bien se puede relacionar con cualquier lugar en ese momento específico de tiempo.



Figura 13: Wright Morris, *The Home Place*, pág. 9.

No obstante, y en contraste con la cita anterior. Un elemento que hace aún más ricas las relaciones de las imágenes con el texto es que las fotografías en *The Home Place* son efectivamente “realidades” de la misma novela, paisajes o elementos que pueden encontrarse fácilmente en una granja en Nebraska; esto ayuda a la verosimilitud en la narración. No obstante, esto es sólo una ilusión, pues estas proyecciones añaden información adicional en este

juego de significados y herramientas ya planteado por el texto mismo. Es decir, lo que vemos no es sólo la imagen sino lo que el narrador se ha encargado de unir a ella.

Tomando en cuenta los recursos propuestos por Barthes y mencionados en el análisis de *House of Incest*, todas las fotografías en *The Home Place* plantean la unión de dos o más de estas posibilidades de intercambio significativo, pues aunque parecen imágenes de la vida cotidiana, el ángulo del ojo fotográfico, así como las palabras que la modifican, crean una nueva sintaxis entre los dos medios. Asimismo, aunque parece que son fotografías fortuitas, el acomodo de un objeto de tal o cual manera modifica las intenciones y los alcances de la imagen; las fotografías en *The Home Place*, nos ayudan a conocer mejor la vida cotidiana de los personajes, crean ambientes, contextos, y situaciones que se cargan de historia y de sentido. Lo anónimo o casual de una fotografía documental se vuelve significativo, importante y memorable. Víctor Burgin explica por ejemplo:

[...] we rarely see a photograph in use which is not accompanied by language [...] even the uncaptioned 'art' photograph, is invaded by language in the very moment it is looked at: in memory, in association, snatches words and images continually intermingle and exchange one for the other" (Burgin en Mitchell, 1994, 282).

En *The Home Place*, es ciertamente la forma en la que la imagen dialoga con el texto lo que le da una riqueza adicional. Las palabras se convierten en vías de exploración de la imagen; y la imagen a su vez crea discursos implícitos en sus componentes, en el lenguaje escrito. El autor juega con las nociones de ecfrasis e ilustración para crear significados en constante cambio, para los cuales el lector debe participar activamente en las decodificaciones. De este modo, ambos elementos son parte fundamental con un peso connotativo similar.

Podemos decir, para finalizar esta sección, que cada trabajo fototextual tiene características específicas que se suman a diversos factores; entre ellos tenemos el cómo el autor entiende su trabajo,

las posibilidades de crear una obra total en solitario o las colaboraciones, la facilidad o dificultad de publicación, la edición y finalmente la recepción y análisis posterior que además propone diversos retos de lectura, dependiendo de cómo las imágenes trabajan a la par del texto literario, ya sea como intervenciones, colaboraciones u autorías ecfrásticas, ilustrativas o propiamente narrativas.

3.4. LAS COMPOSICIÓN CONTEMPORÁNEA, *PLAN B*: HACIA UN CAMINO DE VISUALIDADES

Un poco más de sesenta años después de la publicación de *The Home Place* y en un continente distinto, encontramos que siguen existiendo publicaciones en que aún se consideran “experimentos literarios” fototextuales. Uno de estos casos es *Plan B* (2009), título de la colaboración que incluye una recopilación de diez poemas de Paul Muldoon, poeta irlandés galardonado con el premio Pulitzer de poesía y el T.S Eliot, y veintiocho fotografías en blanco y negro de Norman McBeath, famoso fotógrafo escocés con piezas en colección permanente en galerías en Nueva York, Londres y Australia, entre otras.

Pesarosamente, el mismo término de “experimento” o “experimental” y la relativa novedad del libro publicado apenas en 2009, vuelven escasos los textos críticos publicados sobre esta obra. Por otro lado, y quizás uno de los problemas más al respecto de los fototextos es la todavía escasa relación de los lectores con este tipo de obras, pues el público no está acostumbrado a realizar

lecturas de obras literarias en las que la imagen es parte fundamental del discurso.

De forma general sólo tenemos contadas reseñas de editoriales y revistas, generalmente positivos y breves, que incluyen algunas posturas interesantes, como el artículo: “Connections at the Keyboard”, escrito por Adam Newey para *The Guardian*. En él se asevera: “Linking poems and pictures enhances both without feeling forced” (2009). Incluso compara la colaboración de los artistas con el poema “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird” de Wallace Stevens, en el sentido de que en el *Plan B* las correspondencias fotográficas generan veintiocho perspectivas distintas en los diez poemas de la obra.

La reseña de Robeth McCrum sobre *Plan B* es la más famosa en los buscadores de internet, en ella comenta: “There’s an uncanny relation between word and black-and-white image” (2009). Además, agrega que la belleza del libro tiene más que ver con la falta de dirección y la evocación, y va más allá al afirmar: “It’s as if the book presents us with a distinctly new genre—

photoetry.—” (McCrum, 2009: S/P) Además de estos *reviews* existen algunos ensayos más en los que se habla de forma aislada de los poemas obviando la presencia visual fotográfica en la obra una vez más relacionado con el público en general y a su vez los críticos poco habituados a esta clase de literatura. En asuntos de remediación este libro es una joya en su compleción pues las fotografías que se añaden a la obra están impresas, dentro de la edición, en papel fotográfico, con lo cual imitan en totalidad el medio fotográfico dentro del texto literario y permiten crear perspectivas distintas sobre lo poético con el uso de dos lenguajes diferentes.

No obstante, la idea latente de la sinergia entre las obras de arte está presente en la propia introducción al libro, hecha por el mismo Muldoon: “It would not be too much of a stretch, then, to say that this combination of poems and photographs was curated neither by Norman McBeath nor me but by the poems and photographs themselves” (*Muldoon*, 2009: 7). Por esta cita, el autor parece estar de acuerdo en el asunto de la lectura de ambos

críticos. No obstante, también expresa: “I was very conscious of the difficulties of poems and photographs responding to each other.”(ídem).

Se refiere con esto a la capacidad de diálogo que se da entre las fotografías y los poemas: “[they] get into conversation with each other [...] making all sorts of connections [...] yet all somehow revelatory, all accompanied by little grunts, the grins and grimaces of recognition.” (ídem). Este discurso es altamente parecido a los que encontramos para cada artista en las décadas de los 20 y 40, y retornamos; aunque todos los medios tecnológicos apuntan a la hiper-visualización literaria, aún parece haber la creencia por parte de los mismos autores, críticos y lectores de que se encontrarán dificultades de lectura. Sin embargo, también existe la aseveración teórica y práctica sobre la posibilidad de crear relaciones sinérgicas de significación y comunicación entre una obra visual presente y las palabras dentro de una obra literaria, sin olvidar por supuesto, que sólo pueden encontrarse en el momento

de una lectura “meditativa” como lo propone Muldoon en la ya antes citada introducción a *Plan B*.

Estos reconocimientos señalados por el autor generan una serie de puentes entre las ideas que se presentan en los poemas, y yo lo llevaría hasta la composición misma con las fotografías incluidas. A propósito de esto, Laura Marsh en su breve ensayo “Animality” dice sobre esas conexiones aleatorias:

Many of the poems seem to take their lead from word associations and figures of speech: in “Plan B,” a “KGB garotte” makes Muldoon think of a Scythian torc bracelet, which reminds him of copper wire, and then of Thomas Edison, an elephant named Topsy and Edward VII. Likewise, in “Balls” he wonders whether a culture of litigious break-ups has anything to do with the shared Latin root of testify and testes. Muldoon attaches significance to these similarities, constructing Freud’s “‘verbal bridges’ ... leading to the unconscious.” By associating freely, he tries to

edit himself out of the cycle of poetic composition and decomposition. (Marsh, 2011: S/P)

Esta composición de-composición entre el texto y la imagen ayuda a entender la idea que el propio Muldoon explica en la introducción a la colección y, además, hace pensar en la serie de correspondencias no lineales que cada fotografía tiene con los poemas en particular y en general. También se vincula con la idea de Newey, quien compara *Plan B* —como ya se dijo— con el poema “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”, pues del mismo modo que Wallace Stevens cambia las perspectivas sobre un solo evento, Muldoon y McBeath juegan con las impresiones que causan los poemas y con el inconsciente como amalgama de lo visto y leído.

En cuestiones de estilo general de los autores, en el caso de Paul Muldoon, por haber sido alumno de Seamus Heaney, sigue la tradición de la poesía irlandesa, pero se separa de su maestro al crear formas poéticas singulares que no siguen con el canon. Se le ha catalogado con un estilo difícil y altamente alusivo, en el que

palabras cotidianas se mezclan con términos arcaicos para lograr bromas complejas e inteligentes. El tipo de rima es la llamada *slant rhyme* o *half rhyme*, en donde se usan palabras con pronunciaciones similares que ayudan al sonido del poema, pero que no siempre riman del todo. Por su parte, McBeath es un fotógrafo que se especializa en el uso del blanco y negro; sus fotografías son principalmente de lugares y retratos; tienen una alta carga simbólica y manejan gran saturación de los tonos.

Para iniciar este análisis, puedo aseverar que con estas dos técnicas muy pulidas, la colaboración logra una comunicación altamente alusiva y simbólica como parte de los rasgos estilísticos de ambos autores. Algunos poemas se comunican con fotografías que no están presentes en la página junto al poema, sino con otras en momentos anteriores o posteriores en el libro. Por ejemplo, el poema “The Rowboat” con el verso “just as he was about to launch” (Muldoon, 2009: 49) puede referir a una fotografía en la página 12, titulada “Rope”, que bien podría ser el lugar en donde la barca de remos se encalla antes del lanzamiento. (Ver figura 14)



Figura 14. Norman McBeath. “Rope”. *Plan B*, pág. 12

Otro factor importante en esta colección en relación con los ejemplos anteriores, es que en este trabajo existe un número mayor de fotografías que de poemas. Esto juega un papel crucial en la recepción, al menos desde mi óptica, pues señala que la imagen fotográfica ha ganado espacio en la materialidad del libro, y frente a obras como *House of Incest*, *The Home Place* y *The Bridge* con

las que comparte el eje temático de la memoria expresada en palabras e imágenes. También juega con nuevas experiencias del mundo actual y cotidiano, como elementos altamente modernos y tecnologías, e incluso giros idiomáticos propios de nuestro momento histórico, que no se ven en las obras anteriores. A pesar de que la idea de lo industrial o lo creado por el hombre ha estado presente en otras obras — recordemos por ejemplo el fotoepigrama de Brecht, en el que la presencia del tren y las placas metálicas representan la guerra del hombre por el hombre, o en el propio *The Bridge*, en el que la fotografías de Evans ligada a las palabras de Crane—, aquel le da un sentido menos reverencial a la construcción humana, alejando a la imagen de su sentido documental. En este caso podemos ver un contrapunto en el poema “ A Hummingbird”; de acuerdo con Marsh:

[Muldoon] indulges the absurdly frivolous small talk at a party, rhyming “fidget,” “digit’s,” “midgets” and “widget.” The social group operates mechanically:

Like an engine rolling on after a crash,

long after whatever it was made a splash.

This is a criticism not just of the partygoers, but also of the lyrical momentum of the poem. Muldoon's song does not pour forth sweetly from the "ruby-throated hummingbird," as we might expect from the title. The poem actually takes its name from the Humming Bird, a train that ran on the Louisville and Nashville Railroad from the 1940s until its cancellation in the late 1960s. Once we are in on this joke, the poem "remakes / itself," as it "rolls on" like its mechanical namesake.³⁷

En el mismo sentido burlón de la realidad, engañoso en primera instancia para el lector, tenemos también la fotografía que acompaña al texto, que es una alegoría de lo mecánico, es decir, un maniquí que evoca precisamente la operación mecánica de los

³⁷Marsh, "Animality" en *New Republic*

(<http://www.newrepublic.com/book/review/maggot-paul-muldoon>) (19/10/2014)

21:04

grupos sociales, al mismo tiempo que muestra la irrealidad con forma humana de un muñeco de plástico. (Ver figura 15)

Pero, esa relación no es la única evocación presentada con esta imagen en el poema, pues en otro fragmento de esta charla frívola de una fiesta, Muldoon escribe: “At Nora’s first post-divorce Labor Day [...]”; con ello indica el lugar en el que todo ocurre, para más adelante explicar: “I’m guessing she’s had a neck-lift *and* lipo”, fragmento que también se relaciona indirectamente con la imagen de un maniquí con cuerpo perfecto.

Las obras de Muldoon y McBeath crean una serie de resonancias una de otra que aunque no siempre evidente, no son difíciles de detectar o inferir. Su comunicación se crea a partir de evocaciones, de imágenes metafóricas que expanden y a la vez concretan el sentido de lo que tanto imagen como poema confieren.



Figura 15. Norman McBeath, “Conservatory” *Plan B*, pág. 56

Cabe mencionar que no todas las fotografías en *Plan B* se ligan a los poemas de maneras evocativas o indirectas. Existe un ejemplo preciso, mencionado también por Muldoon en la introducción a la colección, sobre un poema con un par de fotografías particulares en el libro. En este poema, la relación de la imagen con la fotografía podría considerarse, al igual que en algunos casos de

Wright Morris, de una tipo 'ilustrativo' pero que a su vez es activa en la creación de significado. El poema es *from Wayside Shrines* en el que la estrofa II dice:

Had I had more than a glimpse of a lake
through a break in a plateau,
had I not suddenly been forced to brake
for Apollo wrapped in polythene,
I might have been emboldened
And gone with the flow.

Even a road resists being led to water
Like a lamb to the slaughter

[...] (Muldoon, 2009, 37)

En este poema, Muldoon explora una situación de colisión, tanto en la narración del poema, como en la materialidad del libro mismo con las fotografías de McBeath. El poema está enmarcado por dos fotografías, una antes de la estrofa y otra después de la misma. (Ver figuras 16 y 17) La primera fotografía responde a un cordero pastando en un campo, que bien podría estar a un lado de

la carretera, evocando las imágenes de la realidad cotidiana. La fotografía del cordero pastando y la frase: “Even a road resists being led to water/Like a lamb to the slaughter” sobre el cordero resistiendo el ser dirigido al matadero no se encuentran en la misma página y esto hace que cuando uno llega a la lectura de éste verso, la imagen cambie por completo el significado que antes le fue asignado. Una imagen luminosa que habla de las vistas alrededor de la carretera se convierte en un accidente que apenas pudo evitarse.



Figura 16. Norman McBeath. “Sheep” *Plan B*, pág. 36

Por su parte la frase del “Apolo envuelto en polietileno”, que está en una página anterior a la imagen, también cambia el significado, pues de ser una fotografía posiblemente de una pieza envuelta en un museo antes de su viaje a otro destino, se convierte en la carga de un camión en el camino donde la voz poética se ve forzada a frenar para evitar caer en el lago.



Figura 17. Norman McBeath. “Apollo”, *Plan B*, pág. 38

Podemos decir sobre esta colaboración entre foto y texto que genera un entramado altamente complejo, gestado desde un inicio como un experimento en el sentido de exploración, en el que los lenguajes visual y literario se conectan mediante diálogos que el mismo lector tiene que ir desentrañando. Las relaciones de la imagen y las palabras responden a evocaciones, ilustraciones engañosas e incluso a procesos de ecfrosis nocional o referencial,

por ejemplo la carretera junto a un lago en la que el camión circula rumbo a un destino no nombrado.³⁸ La presencia constante del material fotográfico en el texto le da un gran peso a la imagen visual y permite una serie de exploraciones libres que los mismos poemas provocan.

Por otro lado, al igual que en los otros autores, Muldoon y McBeath reflejan el tiempo y el lugar en el que viven y existen: las muestras de artículos cotidianos, maquinaria y lenguaje regular nos remontan a nuestro tiempo actual, pero a la vez, debido al uso de objetos desvencijados o abandonados en las fotografías y la desaturación del color a blanco y negro, crean una sensación de memoria, de objetos que han existido durante un largo periodo de tiempo al igual que en todas las obras anteriores.

³⁸ “podemos hablar de **ecfrasis referencial**, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de **ecfrasis nocional** cuando el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles. Hay, sin embargo, un tipo de ecfrasis intermedio que yo querría llamar **ecfrasis referencial genérica** que con frecuencia se observa en textos ecfásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista.” (Pimentel, 2003:207).

La fotografía y las técnicas para producirla, han cambiado con el tiempo y los avances tecnológicos, estos cambios plantean además nuevos retos tanto para los creadores como para los lectores de este tipo de obras. Este fue simplemente un panorama general de una etapa en el tiempo y la producción de estos textos.

No obstante, hoy en día con la apertura de los medios de comunicación en red, las fotografías instantáneas, la facilidad de creación y publicación mediante blogs y las literaturas expandidas, se vuelve cada vez más normal que este tipo de fusiones artísticas se den a conocer, no sólo por autores de renombre sino por artistas *amateur*; esto apunta a la preparación que nuestra sociedad tiene para afrontar nuevos retos de lectura y análisis de la literatura como la conocemos.

CONCLUSIONES. HACIA UN CAMINO DE VISUALIDADES

En conclusión, puede observarse que ha habido una evolución constante en las relaciones que existen entre la imagen y la literatura. Éstas van desde la ilustración en épocas antiguas (y modernas), hasta la ecfraasis como un estudio contemporáneo ligado a la evocación. Esta tesis muestra que la literatura y las imágenes han recorrido un largo camino juntas, y se han aprovechado para crear nuevos lenguajes, nuevas formas de comprender y de crear en torno a los medios que tenemos a nuestro alcance, de modo tanto teórico como de análisis y recepción de algunas obras. Es a partir de estos conocimientos que podemos aseverar que la relación entre las obras visuales, particularmente fotográficas, y la literatura ha sido larga y fructífera.

Asimismo, podemos decir que por medio de colaboraciones y en algunos casos autorías en ambas artes, se crea una forma “soldada” de los lenguajes yuxtapuestos (fotografía y literatura). De ese modo se logra una unidad propia que tiene que valorarse

tanto por separado como en conjunto, en forma de lo que aquí se denomina *fototextos*. En ellos, es a partir de una sugerencia literaria en lo visual, o viceversa, que se crea una narración compuesta que debe decodificarse; tanto con palabras y herramientas literarias en la narración, como por la inserción de sintaxis fotográficas verosímiles, bajo sus propias leyes de creación, en la fotografía.

De esta manera, para leer de forma profunda este tipo de textos es necesario estar consciente y conocer que la construcción de los mismos está íntimamente ligada a la unión y desvanecimiento de los bordes entre las artes y es necesario llevar a cabo lecturas que tomen en cuenta ambos factores, literario/visuales para dilucidar la narración de la obra.

Por otro lado, la apertura en los campos multidisciplinarios inaugura opciones de exploración para colaboraciones entre diversas áreas de estudio y sus alcances para los lectores-observadores. El *fototexto* representa una de estas alternativas “novedosas” al menos en la crítica literaria, pues como ya lo

hemos visto a lo largo de esta tesis, se trata de una serie de experimentaciones que se han llevado a cabo en diferentes latitudes durante gran parte del siglo XX, y que promete ser un campo que se seguirá explorando en la práctica artística.

Esta actividad es al mismo tiempo un acto natural de lectura, pues en la sociedad en la que vivimos, las imágenes y las palabras coexisten en diversos medios, sobre todo digitales, en los que los lectores se acostumbran cada vez más a la lectura intermedial; es decir, de diferentes campos artísticos mezclados en un solo plano: blogs, revistas electrónicas, aplicaciones,³⁹, etc. Éstos ponen en práctica la lectura de imágenes visuales directamente relacionadas con lo literario. En este sentido, el lector-observador de este tipo de textos debe estar abierto a las múltiples interpretaciones y a la vez preparado para los retos que los fototextos presentan. Por lo tanto, puede aseverarse que los fototextos son una realidad estudiable y que, a juzgar por los

³⁹ Existe una gran variedad de recursos web en las que los autores pueden subir fotografías y agregar si así lo desean material literario.

discursos generados en los nuevos medios de comunicación, se sigue desarrollando.

Además de lo anterior, los significantes se encuentran en movimiento y transformación constante del significado para el lector-observador de la obra literaria. Es por ello que el uso de la imaginación y la modificación connotativa es una herramienta que sirve para proponer una re-significación de las partes que la conforman y a la vez de la unidad que la obra representa en el tiempo y en la sociedad por la que es leída.

Las diferencias en los géneros de las obras tratadas en esta tesis, podrían incluso resultar en una apertura a la posibilidad de exploración más allá de las fronteras genéricas. La investigación propone que existen características que pueden rastrearse y plantea tipos de creación similares que añaden fotografías a la obra escrita con un propósito comunicativo específico entre lo literario y la imagen.

Podemos decir también que cada trabajo fototextual tiene características específicas que se suman a diversos factores, entre

ellos tenemos: el cómo el autor entiende su quehacer artístico al borrar los límites entre las diferentes artes; las posibilidades de crear una obra total en solitario o por medio de colaboraciones y la forma en la que éstas se llevan a cabo, es decir, si la imagen visual se crea a la par, posterior o anteriormente a la obra literaria. Otro elemento es la facilidad o dificultad de publicación, componente decisivo en el conocimiento por parte del público de este tipo de obras. La edición es otro punto para tomar en cuenta en ella, pues la materialidad es decisiva en el *fototexto*. Es decir, cómo se agrega y sustraiga el material visual/literario a la obra y en qué momento esto se lleva a cabo puede cambiar completamente la lectura de ésta.

Finalmente, la recepción y el análisis posterior de la obra son también un factor, que además propone diversos retos de lectura dependiendo de cómo las imágenes trabajan a la par del texto literario, ya sea como intervenciones, colaboraciones u autorías efrásticas, ilustrativas o propiamente narrativas dentro de la obra vista.

No obstante, también existen en las obras algunos elementos compartidos, y son precisamente esos rasgos los que me hacen pensar en una posibilidad de género fototextual en el que existe una tradición rastreable desde las vanguardias y que ha recorrido el siglo XX con diversas formas literarias. Existen para denominar a este tipo de textos, algunos atributos presentes en todas las obras analizadas como:

1) La presencia material de la imagen en la obra literaria. En el fototexto, a diferencia de la ecfrasis, la imagen visual se encuentra en la misma espacialidad del texto, y a diferencia de la ilustración la imagen debe forzosamente trabajar para co-significar o crear una continuación narrativa a la par del texto literario y no como un paratexto subordinado a la literatura. Sin embargo, hemos visto que los fototextos pueden presentar estrategias ecfrásticas, determinadas por la ubicación alejada del texto respecto a la imagen. Es decir, la relación del texto y la imagen generan un *sinergia* entre los elementos visuales y literarios, esto es, una acción de dos o

más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales.

2) Presencia de la memoria como uno de los ejes temáticos fundamentales, en el que las fotografías funcionan como evidencias materiales de la ficción escrita: se habla del pasado de ciudades (Hart Crane), de culturas (Paul Muldoon, Hart Crane), de familias (Wright Morris) o el pasado personal de los personajes (Anais Nin), esto es a su vez parte de la creación de verosimilitud en la obra.

3) Manejo estético de la imagen, no como factor tecnológico-histórico directo. Como lo mencioné en el punto anterior, las fotografías se presentan a modo de evidencias ficcionales de la realidad literaria; en cada imagen confluyen diferentes factores de composición como: color de la fotografía, tamaño de la reproducción fotográfica o incluso el lugar de la misma en la materialidad del libro, pose de personas u objetos contra una supuesta naturalidad

de la imagen y mensaje/narratividad del autor fotográfico en relación con el sentido literario.

Para terminar, cabe aclarar que lo que aquí se ha presentado es solamente una de las posibles lecturas de una obra literaria con intervenciones gráficas; cada ejemplo de ellas, incluso en otros géneros como el comic, los libros ilustrados con técnicas de dibujo, los libros de autor, los ya mencionados medios digitales, etc, supondrían una mezcla y trabajos distintos en la configuración de sus significados lineales y connotativos. Esto abre el espacio de la imagen visual en lo literario como una zona de juego para producción, lectura e interpretación en cada uno de los casos particulares en los que estos medios se intersectan. Cada texto es un universo propio, y las mezclas de las artes visuales con la literatura son tan vastas como la propia imaginación humana, en las que los bordes nunca son totalmente etiquetables, no obstante la distinción genérica si representa una ayuda tanto para el lector, el crítico y el canon sobre las posibilidades y la forma de leer un tipo de texto.

BIBLIOGRAFÍA:

Directa:

Crane, Hart. *The Bridge*, An annotated edition. Ed. Lawrence Kramer. Fordham University Press, Nueva York, 2011.

Morris, Wright. *The Home Place* (1948). University of Nebraska Press, Nebraska, 1999.

Muldoon, Paul. *Plan B*, Photographs by Norman McBeath. Enitharmon Press, Londres, 2009.

Nin, Anaïs. *House of Incest: photomontages by Val Telberg* (1979). Ohio University Press, Ohio, 1994.

Textos teóricos Analíticos:

Agudelo Rendón, Pedro Antonio, “Entre realidad y ficción. La ecfrasis literaria en ‘El engañoso cuadro’ de Pedro Gómez Valderrama” en *Co-herencia*, Universidad EAFIT. Medellín, Colombia. Vol. 9, No. 17, julio-diciembre, 2012, pp. 71-93.

Artigas Albarelli, Irene María, *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Bonilla Artigas Editores. UNAM. FFyL, Iberoamericana Vervuert, México, 2013.

— “El aguijón de lo posible: reflexiones de en torno a la ecfrasis y la fotografía”, 2013.

Barkan, Leonard. *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton University Press, Nueva York, 2012.

Barthes, Roland. “El mensaje fotográfico” (1961) consultado en:

http://socioloco.tripod.com/observacion/barthes_el_mensaje_fotografico.pdf 07/09/12, 17:55.

Beceyro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Paidós. Estudios de Comunicación. Buenos Aires, 2003.

Berinstáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa. México 1995.

Bolter, Jay David. Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. MIT. Massachusetts, 2000.

Breton, André. *Primer Manifiesto Surrealista (1924)*. Consultado en:
http://www.remerasopaopa.com.ar/pdf/primer_manifiesto_surrealista.pdf 13/11/12, 9:17.

Brunner, Edward. “Illustrated Editions of *The Bridge*” en *Modern American Poetry: Hart Crane 1899-1932*. Consultado en:
http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/crane/bridge_ill.htm 19/10/14, 15:03.

Burbridge, Viviana “Libros Ilustrados” en *Revista de Artes*, No. 7. Buenos Aires, 2007. Consultado en :
<http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes%207/elibroilustrado.html> 22/10/14, 17:15.

Cortínez, Verónica, “De Poe a Borges: la creación del lector policial” en *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, Año 48. No. 1 (Jun., 1995). p. 127-136. Consultado en:
www.jstor.org/stable/30203851. 08/11/2012, 10:30.

Cubillo Paniagua, Ruth. “La intermedialidad en el siglo XXI”, en *Diálogos, Revista Electrónica de Historia*. Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica. Vol 14. No. 2. Septiembre 2013. pp. 169-179.

Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Revised by C.E Preston. Penguin Books, Londres, 1999.

Culler, Jonathan. “La literaridad”, en Marg Argenot et. al. *Teoría Literaria*. Siglo Veintiuno editores, México, 1993, pp. 36-50.

Drucker, Johanna, “Dada Collage and Photomontage” en *Art Journal*, Vol. 52, No. 4, “Interactions between Artists and Writers” (Winter, 1993), pp. 82-84+87. Art College Association. Consultado en: <http://www.jstor.org./stable/777638> 10/05/13, 16:20

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la Historia, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

Fowler, Alastair, “Mode and Subgenre” en *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press/Oxford University Press, Londres, 1982, pp.106-129.

Fowler, Alastair, “Concepts of Genre”, en *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press/Oxford University Press, Londres, 1982, pp. 37-53.

Gallo, Rubén, “Photography and Writing in Latin America: Double Exposure by Marcy E. Schwartz; MaryBeth Tierney-Tello” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 31, No. 2 (Invierno 2007), pp. 384-390. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/27764125>. 09/06/2014, 17:47

Garrigós, Llorens Laura. “Els Colors del Blanc de Santiago Montobbio I Lluís Ribas” en *Liquids Revista d’Estudis Literaris Ibèrics* Universitat de València. No. 3, 2009, pp. 108-110.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto. Consultado en: <http://es.scribd.com/doc/6717915/Genette-Palimpsestos-I-a-VII>. 12/05/13, 16:40

Genette, Gerard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001. Pp. 9-11

Grigsby, Gordon K. “The photographs in the first edition of *The Bridge*”. En *Texas Studied in Literature and Language*, Vol. 4, No. 1 (Spring 1962), pp. 5-11. Published by: University of Texas Press
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40753573> Consultado en: 07/08/2014, 17:11.

Glowinski, Michal. “Los géneros literarios” en *Teoría Literaria*. Eds. Marc Angenot, Jean Bessière, Dowwe Fokkema y Eva Kushner. México, Siglo XXI, 1993. 93-109.

González, Aktories Susana y Artigas Albarelli Irene. *Entre Artes Entre Actos: Ecfrasis e Intermedialidad*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Bonilla Editores, México 2009.

“Hart Crane: Illustrated Editions of the Bridge” en *Modern American Poetry*. Consultado en:
http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/crane/bridge_ill.htm
m 07/10/13, 17:39.

Herron, Paul. “Anais Nin’s artistic associations: Val Telberg” en *The Anais Nin Blog*. Skyblue Press. Consultado en:
<http://anaisninblog.skybluepress.com> 04/09/12, 20:15.

Hollander, John. “The figure on the page: Words and Images in Wright Morris’s *The Home Place*” en *The Yale Journal of Criticism*, Yale University Press. Vol. 9, No. 1. (1996) pp. 93-108.

Ingarden, Roman, “Concretización y Reconstrucción”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dick Roll Ed. Trad. Sandra Franco et.al. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

Iser, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dick Roll Ed. Trad. Sandra Franco et.al. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

Jens Arvidson, Mikael Askander, Heidrun Führer & Jørgen Bruhn (eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, Lund, 2007.

Levinger, Esther, “Avant-Garde Art: Poetry for the Five Senses” en *The Art Bulletin*, Vol. 81, No. 3 (Sep., 1999). pp. 513-532. College Art Association. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/3051355> 03/04/13, 20:30.

Long, J.J. “Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht’s *War Primer*”, en *Poetics Today* 29:1 (Spring 2008) p. 197-224. Porter Institute for Poetics and Semiotics. Stable Consultado en: <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/29/1/197.abstract> 24/01/16, 14:18.

López-Varela, Azcárate, Asunción. “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación.” En *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*. Vol 14. 2011. pp. 95-114.

Margolin, Uri. “Historical Literary Genre: The Concept and Its Uses”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 10, No. 1 (Mar., 1973), pp. 51-59 Published by: Penn State University Press. Stable Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/40246127>. 06/08/2015 17:18.

Marsh, Laura. “Animality” en *New Republic Online*. Consultado en: <http://www.newrepublic.com/book/review/maggot-paul-muldoon> 19/10/2014 21:04.

Mayer, Richard. E. *The Cambridge handbook of multimedia learning*. Cambridge University Press. 2005.

Mitchell, W.J.T. *The Language of Images*, (1980), The University of Chicago Press. 4th edition.

—*Picture Theory*. (1994) The University of Chicago Press, First Edition.

Novell, Noemí, “Aires de familia: teoría de los géneros y comunicación textual” en *Circulaciones: Trayectorias del texto literario*, Adriana de Teresa Ochoa, coordinadora. Bonilla Artigas Editores. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, México, 2009.

Percival, Anthony, “El lector en Rayuela”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción Literaria*, Dietrich Rall, comp; tr. Sandra Franco [et al.] UNAM. Instituto de Investigaciones Sociales; Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras. México, 1987.

Perkowska, Magdalena. *Pliegues Visuales: narrativa y fotografía en la novella latinoamericana contemporánea*. Colección: Los ojos en las manos: estudios de cultura visual 02. Iberoamericana-Vervuert. Madrid, 2013.

Pimentel, Luz Aurora. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías: Revista de teoría literaria y literatura comparada*, Nueva Época, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, No. 4. 2003, pp. 205-215. Consultado en:
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343> 13/03/13, 18:30

Rabb, Jane M. “Literatura y fotografía: Interacciones en el segundo siglo”, en *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, 2009. pp. 70-107.

—“Introduction: Notes Toward a History of Literature and Photography”, en Jane Rabb, *Literature and Photography. Interactions. 1840-1990*. University of New Mexico Press. Albuquerque, 1995.

Scott, Clive. *The Spoken Image: photography and Language*. Reaktion Books Ltd, Londres, 1999 p. 137.

Sciana, Ferdinando, Antonio Ansón. “Introducción” en *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, 2009. pp.12-19.

Shawcross, Nancy M. “Counterpoints of view. The american Photo-text. 1935-1948)” en *Literary Modernism and Photography*. Ed. Paul Hansom. Praeger Publisher, Nueva York. 2002.

Šmejkal, František, and Rostislav Švácha. *Devětsil: Czech Avant-Garde Art, Architecture and Design of the 1920s and 30s*. Oxford Museum of Modern Art, Londres, 1993. pp. 7-12.

Sontag, Susan. *On Photography*. Rosetta Books Electronic Edition, Nueva York, 2005.

Trachtenberg Trachtenberg, Alan. “Wright Morris’s “Photo-Texts” en *The Yale Journal of Criticism*, Yale University Press. Vol. 9, No. 1. (1996) pp. 109-119.

Todorov, Tzvetan. *Critica de la Crítica*, “El lenguaje poético (Los Formalistas Rusos)”, Ed. Paidós, México, 1984. pp. 17-35.

“Walker Evans 1903-1975: Brooklyn Brigde, New York, 1929” en *Picturing America*, 13a, National Endowment for the Humanities (NEH), American Library Association. 2008. Consultado en: http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide_Chapters/PictAmer_Resource_Book_Chapter_13A.pdf. 06/06/14, 9:30

Williams, Gareth, “Lectura Intertextual de la Muerte y la Brújula” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 15, No 2 (Invierno 1991), pp. 295-304. Consultado en: www.jstor.org/stable/27762826. 09/11/2012, 9:30

Witkovsky, Matthew S. “Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book *Alphabet*” en *The Art Bulletin*, College Art Association, Vol. 86, No. 1 (Mar., 2004), pp. 114-135. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/3177403> . 09/06/2014, 17:09.

Wozny, Nancy, “Dancing the alphabet: Two art exhibits influenced by movement of the human body” en *Culture Map Houston*, 11/25/11. Consultado en: <http://houston.culturemap.com/news/entertainment/11-25-11-dance-in-unlikely-places/> 25/11/13, 8:36.

“Wright Morris”, en *Center for Creative Photography. Online Collections*. eMuseum, University of Arizona, 2014. Consultado en: <http://ccpemuseum.catnet.arizona.edu/view/people/asitem/items@:1608> 07/09/14 16:40.

