

Irrupción y ficcionalización de lo real El uso de fotografías en Marías, Brizuela y Vázquez

Jan Gustafsson
Universidad de Copenhague, Dinamarca

Abstract: *The object of this article is the use of photographs in contemporary Hispanic narrative fiction. More specifically, I analyze the use of photographs in three recent novels, Así empieza lo malo, by Javier Marías, Una misma noche, by Leopoldo Brizuelas, and, La forma de las ruinas, by Juan Gabriel Vázquez. In the introduction, I suggest some elements of theory and give a very brief state of the art regarding the use of photography in contemporary fiction in Spanish as well as of the academic discussion of the subject. My results show important similarities, but also differences in the use of photography in these works of fiction. A main effect of the use of a photographic image in a narrative text is metafictional: "reality" bursts into the fiction, but is also absorbed by it. Furthermore, the photographs serve to stress the importance of the central themes of these novels: evil and violence.*

Keywords: Photography, fiction, violence, memory, contemporary Hispanic narrative.

En las últimas décadas, el uso de fotografías (y otro material gráfico) en la ficción narrativa hispánica ha experimentado cierto aumento (Olivier, 2016: 432-433; Perkowska, 2013: 19; Gómez Trueba, 2017: 84-86). La tendencia de insertar algunas fotografías en relatos de ficción puede apreciarse en una serie de escritores latinoamericanos, entre los que se hallan Elena Poniatowska (1992), Sergio Ramírez (2005), Mario Bellatín (2001, 2006), Juan Gabriel Vázquez (2015), Leopoldo Brizuela (2012) y Jorge Volpi (2013). También en varios narradores españoles se aprecia este recurso, entre ellos Agustín Fernández Mallo (2009 y obras posteriores), Javier Cercas (2014), Javier Marías (2014 y algunas obras anteriores) y Manuel Vilas (2013, 2015 y otras obras). A estas pueden agregarse obras a medio camino entre la ficción y el ensayo, como las de Pauls (2006) y, sobre todo, Eltit y Errázuriz (1994), en que la combinación de texto verbal e imagen es fundamental. Para algunos escritores, como Manuel Vilas, el recurso parece esencial (Gómez Trueba, 2017), mientras que para muchos otros más bien parece un elemento adicional. Fuera de las narrativas hispánicas, un referente fundamental en las letras contemporáneas es el escritor alemán W. G. Sebald (2011 y otras) que utiliza la fotografía en la mayor parte de sus obras narrativas (Sontag, s.d.; Furst, 2006; Luelmo Jareño, 2014).

El papel que desempeña la fotografía en estos textos varía, pero en gran parte de las obras mencionadas, el uso de fotos parece prescindible. Ello no implica que las fotografías sean superfluas o que no cumplan ninguna función relevante, pero sí que los textos podrían perfectamente haberse publicado sin las fotografías. Si bien las imágenes incluidas tienen, o parecen tener, alguna relación con la semántica textual, la función principal no es, en la mayoría de los casos, ilustrativa (Gómez Trueba, 2017: 83-84). En otras palabras, son textos que no parecen escritos para ser acompañados de material fotográfico. Podría tratarse de un fenómeno de moda (en el que el prestigio de Sebald pudo influir), pero independientemente de que lo sea o no, este uso prescindible y de *collage* (Ansón, 2009) de un tipo de signo tan distinto

al signo verbal causa un efecto sensible e importante, y da a la ficción narrativa una dimensión adicional, que afecta elementos tan fundamentales como la referencialidad y la temporalidad. Obviamente, la visualidad es un elemento de importancia también, pero, según las hipótesis expuestas a continuación, la importancia principal de la fotografía la constituye su relación con “lo real” y con el tiempo. Coincido con Gómez Trueba (2017) en que el uso de fotografías en la novela y el cuento hispánicos contemporáneos más bien cumple una función metaficcional que ilustrativa.

Sugiero que la fotografía produce una especie de ruptura temporal y referencial en el curso del texto. Si la narrativa supone movimiento temporal, incluso en las descripciones, la fotografía detiene ese movimiento. Y si la ficción crea su propio referente y universo, también si este es identificable con un universo no ficticio, la fotografía es, en principio, el *producto* de un referente real, externo y ajeno al universo ficticio. El proceso de la lectura, al encontrarse con la fotografía, detiene su movimiento propio y el del argumento y, al mismo tiempo el lector *ve*, no ya una serie de signos verbales, sino algo que se parece a lo real y que se supone *es* real o, mejor dicho, *efecto directo* de lo real. En otras palabras, la fotografía *representa* contrariamente al texto verbal ficcional (Gustafsson, 2018). Esta contradicción o hasta incompatibilidad semiótica, que algunos teóricos han visto como impedimento para el uso de la fotografía en relatos de ficción (en Perkowska, 2013: 38-40), es, según se argumentará, justamente lo que constituye el principal atractivo de este recurso. Cuando se inserta en un texto narrativo-ficcional, el signo fotográfico detiene el curso de la lectura y choca con la convención ficcional a la vez que pone en duda su propia convención fundamental, la de representar lo real. Más bien es absorbido en la ficción, a la vez que absorbe a la ficción en un juego metaficcional. El uso de fotografías en textos narrativos de ficción no aporta necesariamente claridad y anclaje en lo real, sino que aumenta la sensación de *ambigüedad* inherente al sistema ficcional. Algo parecido expresan Gómez Trueba (2017: 88) al equiparar las fotografías en el texto narrativo con ‘extraños bucles metafictionales’ y Perkowska (2013), para quien las fotos se constituyen en “pliegues visuales”.

Las publicaciones literarias que combinan, en alguna medida, fotografías y textos de ficción reciben distintos nombres y pueden considerarse en algunos casos un género independiente, como sería el caso de las fotonovelas, un género muy popular en las décadas de los 1960 y 1970 (Perkowska, 2013: 52ff). Pero, más allá de este género surge el problema de que varía tanto el uso y las posibles combinaciones – desde libros de fotografías con textos mínimos hasta novelas enteras con una o dos fotografías y desde la mencionada fotonovela trivial de venta en kioscos hasta obras de vanguardia y experimentación – que resulta muy difícil intentar una clasificación. Una complicación adicional surge cuando la fotografía forma parte de la trama sin que aparezca reproducida. Tal *éfrasis* de las fotografías implica un diálogo entre imagen y texto, pero sin la presencia visible de la imagen.

Los textos que se estudiarán en este artículo no constituyen un género aparte, pues la fotografía entra en el juego textual como un elemento más, sin que se justifique una redefinición del género de la obra. El autor hace uso de imágenes fotográficas dentro de un texto novelesco más o menos convencional, planteado como ficción. El objetivo del análisis será comprender el efecto de la presencia de las fotografías y qué relación (ficcional y metaficcional) establecen con el texto narrativo, teniendo como referencia teórica las notas anteriores y las obras referidas (sobre todo Ansón, 2009 y 2010; Gómez Trueba, 2017; Gustafsson, 2018; Perkowska, 2013).

Las novelas cuyo uso de la imagen fotográfica se discutirá a continuación son: *Así empieza lo malo*, de Javier Marías (2014), *Una misma noche*, de Leopoldo Brizuela (2012) y *La forma de las ruinas*, de Juan Gabriel Vásquez (2015). El uso de imágenes fotográficas se limita a una sola en Marías y Brizuela, mientras que en la novela de Vásquez es algo más extenso. No obstante, la función de las imágenes es parecida en todas, según se argüirá.

El argumento de las tres obras gira en torno a la memoria de un pasado histórico violento más o menos reciente, tema que se ha vuelto esencial en las letras españolas (Hansen/Cruz, 2012) y latinoamericanas (Basile, 2015) en las últimas décadas. Estas temáticas – la violencia, la memoria y la historia – podrían inspirar el uso del medio fotográfico dado el potencial documental de este, pero estas novelas no pertenecen al género testimonial ni pretenden convertirse en algo parecido a un documento histórico. Más bien la historia, la violencia y la memoria son el material con que trabaja la ficción y que nutre, además, reflexiones sobre la condición humana y el mal. El discurso narrativo es claramente ficcional y literario, por lo que el uso de fotografías no produce un evidente anclaje en lo real, sino que – según la hipótesis que guiará este trabajo – contribuye a esa ambigüedad ficcional y metaficcional que por un lado conecta a la ficción con lo real, y sobre todo el mal real, y por otro hace que esta realidad y este mal formen parte de la ficción. La ficción se contagia de la violencia mundana y esta, a su vez, se ficcionaliza.

A continuación, se discutirá el uso de la fotografía en los tres textos por separado, primero, y luego – a manera de conclusión – en su conjunto.

Así empieza lo malo

La novela de Javier Marías transcurre, principalmente, alrededor de 1980, momento en que el narrador, Juan de Vere, a través de su trabajo para un director de cine conoce ciertas verdades del presente y del pasado. El sexo y la violencia, las presiones, la desdicha, las trampas y lo difícil que resulta sacar en limpio quiénes han sido los malos y quiénes los buenos son algunos temas de la novela, reconocibles en gran parte de la narrativa de Marías. En este caso el pasado más importante y más violento es el de la Guerra Civil y de la época franquista y las violencias y abusos adicionales que conllevaron. Hay, además, como en varias otras novelas de Marías, una especie de secreto, o más de uno, que se va conociendo de a poco y que ayuda a mantener un cierto suspense.

El mal se manifiesta en gran medida como una mezcla de banalidad y vileza, en parte vinculado al poder político o los abusos de los sistemas sociales, sobre todo en la figura del pediatra Van Vechten, quien aprovecha el miedo reinante de las primeras décadas de Franco y la amenaza de la delación para sacar provecho sexual de su condición de médico. De este modo, Marías da cuenta de una época del pasado relativamente reciente, que en el momento de la acción principal es parte de la memoria viva de muchas personas, aunque al mismo tiempo era un tema que gozaba de poca atención pública por las condiciones políticas, sociales y culturales del momento: la transición y sus pactos y, el inicio de “la movida”, fenómenos que de una u otra manera implicaban una especie de amnesia histórica y social respecto a la Guerra Civil y el franquismo. El elemento central de la trama es, al parecer, la historia del matrimonio del director de cine Muriel, el que da empleo al narrador (de Vere) y en cuya casa este dispone de una habitación. El secreto fundamental de este matrimonio – que vive bajo el mismo techo, pero sin contacto físico y apenas verbal – se va contando y adivinando de a poco y resulta, al final, casi demasiado banal, como es también banal el mal. Además, lo importante no reside en la gravedad de lo que es callado, sino en el secreto como tal y sus consecuencias.

La anécdota con que se relaciona la fotografía cumple, a primera vista, una función metaficcional: conecta la historia ficticia de los protagonistas de la novela – el director de cine Muriel, su esposa y el narrador – con lo real, con el mundo histórico. Lo hace a través de un personaje secundario, el actor Herbert Lom, amigo de Muriel. Así, el personaje de ficción (Muriel) se conecta con lo real a través del personaje histórico, Lom. Este les cuenta a Muriel y a de Vere una anécdota sobre el productor Harry Alan Towers que involucra a Mariella Novotny, también llamada Stella Capes y por otros nombres. Estos dos personajes reales fueron los supuestos responsables de un *vice ring*, un círculo de tráfico de sexo e influencias entre personajes de alto nivel en Gran Bretaña y Estados Unidos. De hecho, la fotografía que utiliza la novela, y que aparece hacia la mitad de la misma, muestra a Mariella Novotny en compañía de un agente de la FBI que la ha arrestado, en 1961.

La fotografía y las anécdotas que se relacionan con ella pertenecen al mundo no ficticio, y la primera sensación que da la visión de la fotografía en el texto es la de una irrupción de lo real en la ficción. La información dada será conocida por algunos lectores y otros podrán comprobarla fácilmente. La foto, en este sentido, aparece como una garantía adicional de la veracidad de la anécdota y su anclaje histórico. Pero, en segunda instancia ocurre algo distinto: si se acepta que la anécdota y el personaje secundarios formen parte del universo ficcional, la fotografía debe hacerlo también. Aunque conectada por su condición técnica a lo real, viene a ilustrar a la ficción, convirtiéndose en un elemento más de esta. La imagen, además de permitir una leve pausa en la lectura, nos conecta con un mundo que se sabe real, pero al mismo tiempo forma parte del universo de la ficción en que el lector está inmerso. Así, se vuelve borrosa la frontera entre ficción y mundo real y se crea una sensación *unheimlich* de que lo que entendemos por realidad no es más real que lo que sabemos es ficción.

La cuestión del tiempo es importante en este proceso de ficcionalización de lo real, sobre todo porque la fotografía, como sugerido arriba, representa el tiempo detenido. La fotografía de Novotny y del agente que la lleva detenida pertenece al pasado, y ese pasado ya es un tanto irreal, como lo es la memoria y la ficción: ‘el tiempo ya ha arrojado sobre ambos suficiente dosis de irrealidad’, según afirma de Vere (Marías, 2014: Kindle loc 3354). Estas reflexiones se dan en un presente narrativo en que el narrador es ya maduro y en que existe Internet, que es cuando de Vere busca y encuentra la fotografía e información sobre el personaje –real y ficticio– de la foto, o sea Mariella Novotny. Este presente narrativo se aleja de la acción y de la realidad de la foto, que quedan asimiladas en una misma (ir)realidad: ‘cuando pasa el tiempo, todo lo real adopta un aspecto de ficción, será ese el sino de nuestros retratos cuando nos alejemos, parecer de gente inventada y que nunca existió’ (Marías, 2014: Kindle loc 3348). El narrador mismo de *Así empieza lo malo* propone, pues, una especie de explicación de la compleja función de la fotografía: el paso del tiempo convierte el pasado, lo real que fue, en ficción, y la fotografía es la manifestación más evidente de ello por ser huella física de un instante de este pasado. La fotografía, con su irrefutable relación con lo real, queda asimilada y subordinada a la ficción, la cual, a su vez, se hace más real que lo real mismo, ya que la realidad histórica queda como una anécdota secundaria en la trama ficcional.

El papel que juega la fotografía en esta novela de Marías varía en un aspecto importante con respecto a las otras dos novelas que se discutirán a continuación: si en estas las fotografías se relacionan con hechos centrales del argumento, en el caso de Marías la foto muestra a dos personajes que apenas forman parte de la trama novelesca, ya que se mencionan solamente en relación con una anécdota de por sí prescindible para el argumento principal. Aparentemente, se nos presenta una paradoja: si bien la fotografía cumple una función fundamental en la conexión entre

la ficción que se lee y lo real que se recuerda o conoce como historia, esto ocurre en relación con un elemento marginal y hasta innecesario. Esto podría ser indicio de que la anécdota marginal no lo sea tanto, a la vez que confirma una característica importante de la narrativa de Marías: la digresión juguetona, el uso de figuras de semejanza, contigüidad y otras relaciones subversivas para comprender no solo la ficción, sino lo real con que esta se relaciona. La anécdota de Novotny y Towers – además de pertenecer al mundo del cine clásico, tan caro a Marías – pertenece al mismo universo del mal y de la vileza en que se mueven o se han movido algunos de los personajes principales de la novela y la fotografía establece esta conexión de forma clara: si las palabras que describen la anécdota histórica son del mismo material de las de la ficción y se amoldan a esta, la fotografía es un signo completamente distinto, efecto de lo real y sin palabras ni sucesión temporal. La función fundamental es, como dicho, metaficcional porque la foto conecta lo real y la ficción, haciendo que uno y otra se confundan. Y dentro de este juego abismal, lo que se mueve en una y otra dimensión – real y ficcional – es el mal.

Una misma noche

La novela de Brizuela tiene, como la de Marías, una sola fotografía en sus páginas, aunque también trae un pequeño dibujo que representa un plano de la manzana y las casas donde ocurre la acción principal y, al final, una página en negro que corresponde al último capítulo, “Z”. Además, trae una foto en la portada que muestra a un niño tocando el piano en presencia de una sombra, que podría ser de un adulto que lo observa. Esta fotografía – posiblemente escenificada – parece representar una escena recurrente del libro, pero por su función como imagen de portada no forma parte del relato, y no será parte de este análisis. Por el enfoque y las limitaciones de este trabajo, se analiza solamente la fotografía insertada en el relato y que forma parte explícita de este.

La novela de Brizuela gira en torno a la repetición de un hecho – el asalto a la casa vecina – que conecta el presente narrativo, 2010, con la violencia ejercida por la dictadura militar en Argentina, concretamente en 1976 y relacionada con el (real) ‘caso Graiver’ (Capdevilla, 2010). La novela se mueve entre estos dos momentos histórico-ficticios, construyendo una trama en que la memoria individual y la colectiva se superponen. La novela tiene claros elementos de auto- y metaficción: edad, profesión, residencia y origen del narrador coinciden en gran medida con los del autor, y, una serie de eventos, instituciones, edificios y otros elementos relacionados con la historia reciente de Argentina juegan un papel importante en el relato.

La trama novelística y su momento de suspense giran en torno a la capacidad de memoria del narrador, Leonardo Bazán, que tiene unos trece años en 1976, y que poco a poco va recordando la noche en que unos sicarios del régimen entran a su casa con el fin de capturar a una persona que reside en la casa de al lado, persona que interesa al régimen por su vinculación con la empresa Graiver. El narrador no solo recuerda e investiga los crímenes del régimen, sino que va recordando y descubriendo su propia cobardía así como el acto de traición de su padre, quien ayuda a los militares a entrar en la casa vecina. Lo que Leonardo recuerda de su padre, ya muerto en 2010, juega un papel importante, y la culpa de este se vuelve la culpa del hijo.

El marco textual-narrativo en que aparece la fotografía en la novela (Brizuela, 2012: 104) se parece mucho al del relato de Marías: el narrador, en 2010, o sea en el presente narrativo, se sienta ante la computadora y busca en Google hasta dar con la foto. Como en el caso de la novela de Marías, la foto documenta e ilustra un

elemento aparentemente marginal, en este caso el entierro del capitán de marina alemán Hans Langsdorff, quien se suicidó en Buenos Aires en 1939, tras retirarse de una de las primeras batallas navales de la Segunda Guerra Mundial y perder su barco. La presencia alemana en la Argentina queda relacionada de manera imprecisa con las prácticas represivas que se enseñaban en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y que se practicaron ferozmente durante la dictadura militar de los años 1970 y 1980, cuando la ESMA se convirtió en uno de los centros principales de interrogación, tortura y desaparición de personas sospechosas de deslealtad al régimen. El entierro de Langsdorff y la presencia alemana en Argentina durante la guerra no tiene, como dicho, una relación inmediata o necesaria con la represión de los 1970, pero el hecho de que el padre de Leonardo Bazán tenga su formación en esa escuela – por lo que este está profundamente agradecido, dado que ello le permitió ascender socialmente y pertenecer a la clase media del país – crea una relación entre la fotografía y la trama principal. Al mirar detenidamente la imagen, el narrador aumenta este anclaje de la ficción en lo real fotográfico al reconocer a su padre entre los seis alumnos de ESMA que cargan el ataúd de Langsdorff: '[...] y entre esos aprendices – que en realidad parecían recién egresados– uno que era, sí, inequívocamente, mi padre' (Brizuela 2012, p. 104). A diferencia de Mariás, que no modifica el referente de la fotografía intercalada en la ficción, Brizuela permite que la ficción invada lo real fotográfico directamente, al identificar una persona de la fotografía (que queda sin especificar) con un personaje de su relato. Tal identificación representa un paso más en la incorporación de lo real en la ficción y al servicio de esta. Esta apropiación se da, además, en el marco de un relato que depende casi por completo del contexto histórico-real de la Argentina de 1976-77 y 2010. A excepción de los personajes y eventos principales, el resto del relato tiene parangón histórico-real, y la identificación de una persona real en la fotografía con un personaje del relato completa la integración de las dos instancias. La relación entre ficción y no-ficción está en vilo y no parece haber una jerarquía que establezca la superioridad de una u otra instancia. El relato de Brizuela se mantiene en un territorio fronterizo exacto a la vez que ambiguo entre lo real y lo ficcional, y la fotografía reproducida en la novela es el elemento clave en el logro de esta posición, ya que permite la identificación entre una instancia de la ficción con otra real. La fotografía no miente, pero la literatura sí. No en vano el narrador –que es escritor y da clases en un taller literario– insiste en la 'ambigüedad' como aspecto esencial de la literatura (Brizuela, 2012: 132).

La forma de las ruinas

En *La forma de las ruinas* (Vásquez, 2015), el grado de autoficción es casi total: el narrador es un escritor que se llama Juan Gabriel Vásquez y que comparte biografía con el autor del libro (Cruz Hoyos, 2015). Las ilustraciones, por otro lado, no se relacionan con este aspecto de la novela, sino con dos magnicidios principales de la historia colombiana: el de Rafael Uribe Uribe en 1914 y el de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, ambos políticos liberales muy influyentes y de ideas radicales cuya puesta en práctica podrían haber cambiado la historia del país. El relato gira en torno a la contradictoria relación que mantiene durante un tiempo el narrador con un personaje oscuro, Carlos Carballo, un aficionado a las teorías conspiratorias que se interesa por estos asesinatos comparándolos con el del presidente Kennedy. La novela puede considerarse una exploración histórica – de Colombia, sobre todo – y las imágenes utilizadas se relacionan con esta historia, y también con el asesinato de Kennedy. En algunos casos se trata de imágenes conocidas y accesibles al público general, mientras que en el caso de otras fotografías es difícil establecer su

procedencia ni si realmente representan lo que el texto supone. Cuatro de las doce ilustraciones son fotografías de personas muertas o fragmentos de estas personas: la primera (Vásquez, 2015: 45) es del cadáver de Gaitán, hecho por Sady González, famoso fotorreportero bogotano, la siguiente (73) una reproducción de la radiografía de la vértebra de Gaitán y la tercera foto (80) muestra un frasco de vidrio que (según se indica en el texto) contiene un fragmento de esta vértebra, en posesión de un particular. La cuarta fotografía (425) muestra la calota del cráneo de Uribe Uribe con las lesiones que provocaron su muerte. A estas ilustraciones se agregan las seis imágenes más importantes de la llamada ‘película Zapruder’ (96). Estas seis imágenes, correspondientes a una fracción o secuencia del único documento visual de la muerte de Kennedy, aparecen como una sola imagen en la novela. A estas fotografías se suman otras siete ilustraciones que son reproducciones de portadas de libros, recortes de prensa, hojas manuscritas y material semejante, que no son fotografías en la acepción general de la palabra (aunque se haya usado tecnología fotográfica en su reproducción), por lo que no serán analizadas aquí.

El uso relativamente extenso de fotografías y otras imágenes podría hacer pensar en los textos de W.G. Sebald, a quien Vásquez (2015: 151 y 195) menciona dos veces en la novela. Pero si en los libros de Sebald las imágenes son, en su mayoría, fotografías que ilustran difusamente el texto, en *La forma de las ruinas* todas las imágenes representan, como dicho, cosas y hechos específicos identificables con elementos del texto y mencionadas explícitamente. En algunos casos el texto describe, incluso, la producción de la imagen, como cuando el narrador pide permiso para fotografiar una hoja del manuscrito de una novela de R. H. Durán (Vásquez, 2015: 164-165).

Sin embargo, a pesar de este uso relativamente extenso y sistemático de imágenes de elementos esenciales del relato, su reproducción en el texto no resulta imprescindible. La novela podría perfectamente haberse publicado sin las imágenes y sin que fuera necesario, apenas, realizar modificaciones del texto. Los elementos representados por imágenes son fundamentales para la trama novelística, pero su explicación textual resultaría suficiente. Obviamente, la presencia de fotografías y otras imágenes en la novela de Vásquez cumple un objetivo – o varios – que va más allá de la simple representación de un objeto o persona. Por no estar acostumbrado a esta presencia de imágenes, quizás se sorprenda al lector al toparse con la primera y segunda, pero su uso explícito y repetido hará que se haga costumbre y se acepte como lo que se supone que es, o sea, una reproducción de fragmentos de “lo real” en una obra de ficción que no parece o no quiere parecer ficción. El grado de auto y metaficción, la presencia de la Historia como material narrativo, así como el uso de fotografías y otros documentos e imágenes hacen que se plantee la pregunta de si esta novela realmente es ficción. Al final de la novela, el autor responde a la pregunta, indicando que efectivamente *es* una obra de ficción y que ‘personajes, incidentes, documentos y episodios de la realidad, presente o pasada, se usan aquí de forma novelada’ (Vásquez, 2015: 549).

La primera fotografía que aparece en *La forma de las ruinas*, ‘El cadáver de Gaitán en la clínica Central’, de Sady González, es una imagen bastante conocida, disponible en varias páginas de Internet. Es probable que muchos lectores ya conozcan la imagen y cualquiera podrá verificar su autenticidad. El texto hace referencia a la foto, que recibe el narrador con un mensaje escrito en el reverso. Así, la fotografía cumple varias funciones: es un objeto en sí que tiene el narrador en sus manos, y es un signo doble, ya que lleva la imagen a un lado y un mensaje adicional al otro. Como imagen, cumple en primera instancia el papel que le corresponde al ícono, que *muestra* visualmente lo que el texto parafrasea, es decir, Gaitán ya muerto tras inútiles esfuerzos por salvar su vida, así como las caras de la gente – médicos,

amigos, personalidades – que rodean el cadáver. La segunda función de la foto es que pone al lector en contacto con ese momento histórico, con Gaitán muerto y con los que presenciaron su muerte. El lector medianamente informado reconoce, si no la foto, al menos la información brindada, y reconocerá el contacto que mantiene la ficción con lo real. A este nivel la fotografía es índice e ícono (Gustafsson, 2018), o sea, ilustración visual y documentación. La dificultad que plantea esto es la misma que hemos visto antes: la ficción no solo no necesita tal anclaje en lo real, sino que este anclaje puede resultar un estorbo para la experiencia lectora y para la capacidad de interpelación del universo ficcional como tal. Si la función de la fotografía fuera solo documental e ilustrativa, la ficción perdería fuerza propia para acercarse al ensayo histórico. Pero el efecto principal de la presencia de la imagen fotográfica en el texto no es el de una tranquila confirmación de que el texto trata de hechos históricos, sino más bien de consternación ante la presencia de la muerte y la resurrección: la muerte la representa el cadáver de Gaitán, pero también la muerte está presente en la conservación de ese instante lejano, tan lejano – 1948 – que también la mayor parte de los vivos que se ven en la foto estarán ya muertos. A la vez es una especie de resurrección de ese mismo instante, que se nos materializa, así como se materializa el cadáver de Gaitán cuya imagen es la huella física de su presencia en aquel momento. La visión de la imagen interrumpe el fluir narrativo-textual, primero por su carácter icónico y luego como índice que crea esa presencia tan distinta a la que puede brindar el texto verbal. Estamos ante Gaitán muerto a la vez que estamos conscientes de movernos en un universo de ficción. Como en el caso de las dos novelas discutidas arriba, la fotografía brinda a la ficción una dimensión adicional que la acerca y la aleja de lo real, del tiempo y de la Historia.

La fotografía que se reproduce en la página 80 resulta algo distinta. Primero porque no se trata de una fotografía conocida, sino hecha, posiblemente, para la ocasión y, segundo, porque la imagen en sí – un frasco de tapa hermética del tipo que se usa para guardar cualquier producto conservado – no sugiere nada en particular, o lo que sugiere parece demasiado banal (Vásquez, 2015: 79ff). Otra diferencia es que mientras la fotografía de Gaitán muerto aparece en el texto como *fotografía*, el frasco está presente como *objeto* y su representación fotográfica no se explicita en el texto, que solo menciona el frasco. Así, lo que se ve en la página 80 es, en cierta forma, el frasco de cristal del relato y no una imagen de tal frasco. Se invierte, pues, la máxima de Magritte: esto sí es, si no una pipa, un frasco de cristal, el mismo que tiene en sus manos el narrador y que (supuestamente) contiene un fragmento de la columna vertebral de Gaitán. Predomina, pues, la función indécica de esta fotografía, aun cuando en el mundo real este objeto no exista como tal. Independientemente de la existencia real de este fragmento de la columna de Gaitán conservado en un frasco de cocina, la fotografía nos pone en contacto con este objeto: sabemos que la fotografía es, y solo puede ser, auténtica (es la fotografía de un frasco de cristal que contiene algo indefinible) y si hay mentira, si no existe tal fragmento conservado en formol, de tal mentira no es culpable la fotografía sino la ficción. El efecto de la imagen es, pues, que de alguna manera extraña se nos materializa un pedazo del cuerpo muerto de Gaitán como algo irreconocible y a la vez inquietante.

Esta sensación se ve apoyada por la presencia de otra imagen fotográfica (Vásquez, 2015: 73), que no es una foto común, sino una radiografía, que representa la misma columna de Gaitán antes de que se separase la parte conservada y en la que se aprecia algo que se supone es una bala. Esta imagen y otra que representa a la calota craneal de Uribe Uribe funcionan como reliquias, expresión que usa el autor mismo (Vásquez, 2015: 65 y 85): son parte de, o han estado en contacto con algo o alguien sagrado, en este caso un asesinado ilustre, y guardan una relación

sinecdótica con este objeto sagrado. Evocan por presencia física a un muerto, santo o ilustre, en la misma manera en que la fotografía evoca a la persona u objetos presentes en ella. Con la radiografía de la vértebra y la fotografía del frasco que la contiene, estas reliquias se representan doblemente: el texto menciona un objeto que es una reliquia y la fotografía la representa de forma casi tangible. Por su función deíctica, la fotografía es lo que convierte a la reliquia representada por palabras en una reliquia verdadera, representada por el contacto directo que requiere la foto. Esta da, pues, al lector la sensación de estar en presencia, no solo de la reliquia, sino del objeto sagrado, fragmentos de Gaitán y Uribe muertos. Pero al aceptar esto se regresa a la ambigüedad y a la ausencia de firmeza epistemológica: la fotografía representa lo real, pero actúa en un universo de ficción.

Desde la radiografía a la foto del frasco se aprecia en las imágenes y en el texto una sensación de espiral ascendente del valor de las reliquias – primero la radiografía y luego la vértebra real – y este movimiento culmina con la fotografía de la calota lesionada de Rafael Uribe Uribe. Nuevamente pasa lo que ocurrió en el caso de las imágenes de la vértebra de Gaitán: la presencia en el texto de una reliquia y su fotografía insinúa una relación inmediata entre el texto, el muerto y el lector.

En la página 96 se reproducen, como dicho, las seis imágenes centrales de la llamada película Zaprunder que muestran la muerte de Kennedy. Esta reproducción y el tema del asesinato de Kennedy se parece bastante al uso que hace Marías del caso de Mariella Novotny. Se cuenta una historia de lo real-histórico que tiene una relación más bien marginal con la trama principal, pero que aumenta el anclaje histórica de ella, y este anclaje se incrementa todavía más con el uso de la fotografía. A través de las imágenes de la muerte de Kennedy se refuerza la imprecisa idea de una oscura relación entre este evento y los asesinatos políticos colombianos. Se da, así, cierta y ambigua credibilidad a las teorías de conspiración que defiende el personaje Carballo e irritan al narrador.

La novela de Vásquez, comparada con las de Brizuela y Marías, se diferencia por su uso más extenso y sistemático de imágenes fotográficas y otras. Además, la función ilustrativa de las imágenes tiende a ser directa. Este uso más extenso y motivado de imágenes podría apoyar la sensación de que esta novela no es ficción. Pero como se ha sugerido, tal sensación es parcial, ya que la fotografía también contribuye al efecto contrario, a la ficcionalización de lo real. Por su carácter y efectos semióticos, el medio fotográfico aumenta la sensación de que el lector se sumerge en un mundo de muerte, pero también de un tiempo recuperado y de memoria. Todas las fotografías en la novela de Vásquez tienen que ver explícitamente con la muerte y la memoria. Así, el uso de imágenes fotográficas en *La forma de las ruinas* contribuye, como en el caso de Brizuela, a crear un universo de memoria y muerte que se halla en la frontera misma entre la ficción y la historia real.

Conclusión: colaboración y contrapunto de dos tipos de signo

En lo anterior se ha visto cómo texto narrativo y fotografía forman un conjunto contradictorio por las diferencias fundamentales en su funcionamiento semiótico. La imagen fotográfica funciona como una especie de dispositivo metaficcional que detiene el tiempo e interrumpe el fluir narrativo a la vez que asocia el texto con lo real, que irrumpe en la ficción creando un efecto aparentemente documental. Al mismo tiempo, la fotografía se subordina a la convención de la ficción y permite establecer un universo narrativo y ficcional que incorpora y asimila parte del mundo de lo real. El signo fotográfico constituye, así, un contrapunto visual, temporal y ontológico del discurso narrativo-ficcional, creando un universo ficcional más

ambiguo y una sensación de que el mundo de real se vuelve ontológicamente inestable.

En la novela de Javier Marías, la aparición de la sola fotografía relacionada con una línea argumental marginal parece un guiño al lector que dijera: esto es una broma, pero va en serio, todo esto es mentira y es verdad. La fotografía afirma y profundiza la ambigüedad de la obra sin incidir en la trama principal. En el libro de Vásquez, por otra parte, se usan varias imágenes que están todas relacionadas explícitamente con la trama principal y, como sugerido, representan una suerte de espiral ascendente en su relación con las reliquias de la muerte y la memoria. Las imágenes principales hacen que los huesos de Gaitán y de Uribe estén presentes en las páginas del libro y en contacto casi directo con el lector, pero también que estas reliquias se conviertan en ficción, aun si materialmente tangibles.

Brizuela usa, como Marías, una sola imagen fotográfica, pero esta está, como en el caso de Vásquez, relacionada con el argumento principal. El efecto esencial de su uso como parte del discurso novelístico es parecido al de las otras dos obras, pero Brizuela añade un aspecto que no existe en los otros dos. Al identificar a un personaje de una fotografía histórico-real con un personaje central de la novela – el padre del narrador – da un paso más en la integración del material fotográfico al relato y en la creación de un universo de ambigüedad ontológica en que lo ficcional y lo real se invaden mutuamente hasta el punto de que parecen, a veces, intercambiar posiciones.

La fotografía, en general, se relaciona íntimamente con la memoria, siendo uno de los objetos de memoria más importantes de la cultura humana contemporánea (Barthes, 1981; Gustafsson, 2018). Esto se refleja claramente en las tres novelas en que la fotografía, aparte de ser un “dispositivo metaficcional”, como sugerido arriba, lo es de la memoria, aunque no de la memoria propia y personal del narrador, sino de una especie de memoria social e histórica, que es la que irrumpe en la ficción con la fotografía. Al narrador las fotos le llegan por la acción de otra persona (en el caso de Vásquez), o las busca en Internet (en Marías y Brizuela) y, al contemplarlas, hace suya esta memoria colectiva. La contemplación de la imagen, además, lleva al narrador a un momento de reflexión en que se ralentiza o detiene el curso narrativo, correspondiendo con el efecto mismo de la fotografía en la lectura, o sea, una ruptura visual y temporal y, el lector que lo desee, podrá experimentar esta misma irrupción al imitar al narrador y buscar la misma imagen en su computadora, siendo así parte de este juego de niveles de realidad y ficción.

El mal y la violencia son temas principales en las tres novelas, según se ha visto, y el uso de fotografías se vincula a estas temáticas. Todas las fotografías empleadas muestran situaciones u objetos relacionadas con la violencia y con el mal. Una mujer detenida por tráfico de sexo e influencia, el ataúd de un militar cargado por cadetes que han aprendido o aprenderán a hacer uso de la tortura, un político asesinado, fragmentos de huesos marcados por la violencia, todo apunta al mundo del mal. El mundo que irrumpe metaficcionalmente en la narrativa mediante el uso de la fotografía es el que es objeto principal de la ficción. Así, el juego metaficcional establecido entre ficción y fotografía se reviste de seriedad: el mal no solo es representado simbólicamente por palabras, sino que está (casi) físicamente presente. Más allá del efecto literario, el uso de la fotografía en estas tres novelas es un elemento importante en una estrategia narrativa para la que el mal y la violencia no son simples recursos estéticos, sino hechos sociales e históricos que afectan profundamente al ser humano, dentro y fuera de la literatura.

Referencias

- Ansón, Antonio. 2000. *Novelas como álbumes*. Murcia: Mestizo.
- Ansón, Antonio. 2009. "Esto no es una foto. Fotografía y literatura en español." En *Las palabras y las fotos*, editado por Ferdinando Scianna y Antonio Ansón, 108-144. Madrid: Ministerio de Cultura (Encuentros PHE 09).
- Ansón, Antonio. 2010. "Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana." *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 186 (741): 153-162.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- Basile, Teresa. 2015. "Prefacio." En *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, editado por Teresa Basile. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Bellatín, Mario. 2006. *Perros héroes*. México: Alfaguara.
- Bellatín, Mario. 2001. *Shiki Nagaoaka: una nariz de ficción*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Brizuela, Leopoldo. 2012. *Una misma noche*. Madrid: Alfaguara.
- Capdevilla, Irene. 2010 [1984]. *El caso Graiver o la historia de los testaferreros*. Buenos Aires: Agora.
- Cercas, Javier. 2014. *El impostor*. Barcelona, Literatura Random House.
- Cruz Hoyos, Santiago. 2015. "La forma de las ruinas, el exorcismo de una vieja obsesión." *El País* (Colombia), 8 de noviembre de 2015, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/la-forma-de-las-ruinas-el-exorcismo-de-una-vieja-obsesion.html>>.
- Eltit, Damiela; Errázuriz, Paz. 1994. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers.
- Fernández Mallo, Agustín. 2009. *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara.
- Flusser, Villem. 2007. *Towards a philosophy of photography*. London: Reaction Books.
- Furst, Lilian. 2006. "Realism, photography, and degrees of uncertainty." En *History, memory, trauma*, editado por Scott Denham y Mark McCulloh. Berlín: Walter de Gruyter.
- Gómez Trueba, Teresa. 2017. "La incorporación de fotografías en la novela española del Siglo XXI: más allá del libro ilustrado." *Pasavento* 5 (1): 83-98.
- Gustafsson, Jan. 2018. "La imagen, lo real y lo ficcional: fotografía y narrativa (reflexiones teóricas)." *Diálogos Latinoamericanos* 27.
- Hansen, Hans Lauge; Cruz Suárez, Juan Carlos (eds.). 2012. *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berlín: Peter Lang.
- Luelmo Jareño, José María. 2014. "El espesor de la apariencia: W. G. Sebald y la fotografía como material literario." *Discurso Fotográficos* 10 (17): 119-137.
- Marías, Javier. 2014. *Así empieza lo malo*. Madrid: Alfaguara.
- Olivier, Florence. 2016. "De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea." *Cuadernos de Literatura* 20 (40): 430-448.
- Pauls, Alan. 2006. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Perkowska, Magdalena. 2013. *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Poniatowska, Elena. 1992. *Tínísima*. México D. F.: Ediciones Era.
- Ramírez, Sergio. 2005. *Mil y una muertes*. Madrid: Alfaguara.
- Sontag, Susan. s.d. "W. G. Sebald: el viajero y su lamento." Consultado el 10 de diciembre de 2018, <www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsontags1.html>.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2015. *La forma de las ruinas*. Madrid: Alfaguara.
- Vilas, Manuel. 2013. *El luminoso regalo*. Madrid: Alfaguara.
- Vilas, Manuel. 2015. *Setecientos millones de rinocerontes*. Madrid: Alfaguara.
- Volpi, Jorge. 2013. *Memorial del engaño*. México: Alfaguara.