

# Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía

Mercedes LÓPEZ SUÁREZ

Facultad de Ciencias de la Información  
Universidad Complutense  
mlsuarez@ccinf.ucm.es

## RESUMEN

La interrelación literatura/fotografía supone un campo de investigación muy amplio y complejo, por lo que este trabajo consiste en un trazado general señalando los momentos más significativos de la historia de dicha interrelación en nuestra cultura europea más inmediata. Se parte de la perspectiva de la literatura y de la fotografía como medios de comunicación. Su diferente naturaleza pone de manifiesto una confluencia básica: el arte y la industria. Se considera como antecedente y referente inmediato la relación literatura/pintura para analizar el impacto causado por la aparición de la fotografía. Se perfila un itinerario que va desde la desconfianza inicial de los escritores (al no ser este nuevo medio un producto artístico), hasta su plena aceptación y enriquecimientos recíprocos entre ambos medios. En este camino se deducen dos líneas de interacción literatura/fotografía hasta desembocar en un producto híbrido con autonomía propia: la fotonovela. Se concluye con la reflexión sobre un nuevo destino para ambos medios en el campo común del mundo digital.

**Palabras clave:** literatura, fotografía, medios de comunicación social, fotonovela.

## Thoughts on Literature and Photography

### ABSTRACT

The interrelation between literature and photography is a wide and complex field of study. This is a general overview in which the main aspects of this interrelation are highlighted. The history of literature and photography as mass media is taken as a point of departure and their overlapping aspects are studied in order to see the connexion between arts and industry. This relationship is seen as both an antecedent as well as an immediate reference for this appearance of photography. A path can be traced from the first writers suspiciousness (due to the fact that photography was not considered an artistic product), until the whole acceptance and following success of both means. Two lines can be observed between this interaction of literature and photography to finally give origin to a new independent genre: the «photonovel». It ends with the reflection about a new kind of interaction between both media in the common ground for digital world.

**Key words:** literature, photography, mass media of communication, fotonovel.

**SUMARIO:** 1. Introducción– 2. La compleja naturaleza de dos medios de comunicación– 3. De la interacción pintura/literatura...– 4. ...a la irrupción de la fotografía– 5. La fotografía, ¿es arte?– 6. La contribución de los fotógrafos artistas– 7. Dos líneas de la interacción literatura/fotografía– 8. Un producto híbrido con autonomía: la fotonovela.

## 1. INTRODUCCIÓN

La interrelación entre dos ámbitos culturales, la literatura y la fotografía, plantea una cuestión previa por cuanto se trata de vincular esferas de naturaleza y ritmos diferentes. La literatura es esencialmente un fenómeno artístico-intelectual con una especificidad propia en lo estético («les belles lettres») y cuyo objeto es difícil de acotar. La fotografía, uno de los primeros productos de la sociedad industrializada, ofrece una naturaleza no menos compleja, pues en su invención confluyeron la técnica, la ciencia y el arte. Como es sabido, desde sus lejanos antecedentes en la «cámara oscura», dispositivo óptico y base de su técnica utilizado ya por los pintores renacentistas (Alberti, Vermeer...) en la construcción de imágenes y análisis de la perspectiva, la fotografía fue el resultado de un proceso de experimentaciones fotoquímicas con nombres propios (Wedgwood, Niepce, Daguerre, Talbot, Maxwell...). Sucesivamente, el desarrollo tecnológico ha modificado su factura hasta presentarla en su más actual y sofisticada fisonomía. A lo largo de su historia esta condición híbrida que ha sugerido definiciones como «arte exacto y ciencia artística», le ha permitido una multifuncionalidad y una capacidad para establecer un sistema de interacciones con otros campos del conocimiento y de la técnica.

El campo interactivo que conforma con la literatura describe un itinerario fluctuante de rechazos y convergencias, pero precisamente estas últimas son las que permiten sacar a la luz una reciprocidad enriquecedora entre estos dos ámbitos culturales. Sin embargo, construir este paisaje, por la variedad de perspectivas que ofrece y que en ningún caso se pretende agotar, exige una mínima sistematización a partir de esos puntos de conexión o esos denominadores comunes que facilitan su interrelación.

## 2. LA COMPLEJA NATURALEZA DE DOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

En primer lugar, tanto la literatura como la fotografía participan o se integran en un universo comunicativo, es decir, su función consiste esencialmente en vehicular una idea, un mensaje. En este sentido, se acogen bajo un mismo denominador que las define como «medios» y, como tales, constituyen su propio sistema, divergentes, claro está, por los instrumentos expresivos que cada uno utiliza.

La primera premisa, en consecuencia, consistirá en acotar el concepto de *media*, tarea nada fácil por la ambigua naturaleza que éstos revisten, lo que ha determinado una gran elasticidad de perspectivas a la hora de estudiarlos. De acuerdo con esta función básica señalada, J. Meyrowitz (1993), ha sugerido, por ejemplo, una interpretación esquemática de los *media* como metáforas recurriendo al sentido etimológico de este último término, es decir a su raíz griega: «*metapherein*» = transportar o trasladar. Es en este ámbito metafórico donde sitúa y recopila las tres interpretaciones más asiduas de los *media*: como «canales» («*conduits*», «*as deliver content*»), como lenguajes, con su específica gramática

de constantes y variantes en la que quedan implicadas sus funciones, relaciones y conductas («form and code»). Y, finalmente los *media* como «environment», es decir como situación no identificable con su natural pertenencia a un contexto social, sino en un sentido más amplio y a la vez más específico al referirse a su impacto o percepción en los destinatarios según el grado de manipulación de sus variantes gramaticales o a la recíproca influencia entre un medio y las estructuras sociales, políticas o económicas.

En esta línea, las concomitancias con algunas de las reflexiones vertidas anteriormente por McLuhan (1990) en su teoría sobre los medios son palpables al sostener este último, desde su concepto metafórico-antropomórfico de medio (extensión o autoamputación de nuestro cuerpo que al incorporarse a éste, impone nuevas relaciones o equilibrios), cómo un nuevo medio es capaz de modificar el ambiente repercutiendo en el propio hombre, en su psique («necesidades inducidas»), a la par que se establecen, como efecto derivado, unas «liaisons dangereuses» o sistema de hibridación entre los medios. A este cuadro seleccionado cabe incorporar también la interesante aportación de M. Carey (1988) quien corrige el tradicional concepto de medio como elemento trasmisor de contenidos («the medium is the message») por el de «constructor» de realidades acuñando así la fórmula adecuada de «ritual view» en la que queda necesariamente implícita la contextualización social. Se trata de una perspectiva donde los medios adquieren mayor protagonismo en el sistema de interacción o de recíprocas influencias, y en definitiva de comunicación que se establece entre el medio y el público o destinatario. Porque se trata de un proceso simbólico, como sugiere Carey, a través del cual la realidad se reformula y se transforma. Y en efecto, este proceso de transformación simbólica del mundo se produce en lo que E. A. Havelock (A.A.V.V.1988:10 y 11) ha denominado sociedad de oralidad primaria o sociedad griega pre-alfabética, donde la trasmisión de contenidos culturales (1995) (o *performance* entre *aedo* y audiencia) se establecía como genuino acto de ritualidad, sostenido desde una transformación mítico-heroica de una realidad con la que la comunidad helénica se identificaba y le servía de acicate para mantener su cohesión.

Estas interpretaciones de los medios llevan a considerar la naturaleza «mediática» de la literatura y de la fotografía. Ello requiere considerar su «forma», lo que significa enfrentarnos a dos tipologías textuales (Mckenzie 1999: 18-20), la verbal y la icónica, a través de las cuales comunican contenidos, se interrelacionan y son capaces de construir realidades. La propia ambigüedad del concepto literatura, su inaferrable definición porque se trata ante todo de una realidad polisémica, dificulta su interpretación como «medio». Es así como A. Marino (1988: 17) fundamenta su noción de «literatura» recurriendo a su *etymon*: *Litteratura* < *littera* = letra o signo gráfico, pues «i sensi etimologici della letteratura dicono sempre cose essenziali della sua definizione». Los signos gráficos o alfabeto fonético traducen un lenguaje verbal y conforman un tejido o texto hecho de palabras escritas. El concepto básico de literatura reside por tanto, según A. Marino, en el texto escrito. Precisamente McLuhan, desde su elástico y peculiar concepto de «medio», concibe la escritura como «*medium* visivo, fred-

do, uniforme» (1990: 93) y como primera y particular tecnología que «crea» al «hombre civilizado», al mismo tiempo que intensifica, dentro de su interpretación sensorial de los medios, la función visual disminuyendo la de los otros sentidos (1990: 94).

Partimos, pues, de esta idea básica de literatura = escritura, y en definitiva, de que «nella sua materialità grafica, la letteratura è intrinsecamente testo (supporto, segno, rappresentazione, forma scritta)» (Marino 1988). Ahora bien, la literatura no es sólo texto lingüístico pues obedece a un conjunto de reglas específicas impuestas por una finalidad artística que se estructuran y conforman un sistema. De hecho Marino reclama para la literatura, entendida en términos de sistema-estructura, una «prolongación» de la serie «lenguaje-signo-sentido-significación literaria» (Marino 1988: 258) insistiendo en el hecho de que el sistema lingüístico (estructura) no es sinónimo del sistema (o estructura) literario. En consecuencia, rechaza el mecanicismo típicamente estructuralista (literatura = sistema de signos) porque niega, y esto es relevante, la autonomía del propio sistema literario y con ello la correlación objetiva existente entre éste y otros sistemas. «Questo fatto –añade– tende a sottrarre la letteratura alla storia, alla cultura e a tutti i suoi sistemi di valori che la integrano su piani molteplici» (Marino 1988: 258). Por tanto, queda claro que la literatura, de la que el texto es sólo uno de sus elementos constitutivos, el que la hace posible, la «materializa» o da cuerpo, posee sus propias reglas de funcionamiento y se implica con la sociedad y la cultura a través de una determinada relación funcional. En esta misma línea G. Ragone (2000: 268 y 269) se plantea si la literatura puede entenderse como un *medium*: «Tecnicamente sì, –señala– almeno come comunicazione artisticizzata di messaggi verbali attraverso le lettere (la scrittura e la lettura)», al mismo tiempo que lo perfila como un *medio compuesto* de acuerdo con las modalidades con las que puede presentarse la palabra en su representación gráfica: «Il messaggio letterario, che è verbale, fatto di parole, ci arriva attraverso il campo d'insieme dei linguaggi verbali scritti, attraverso la struttura del *medium* 'parola scritta/parola stampata', che modella le forme sociali in modo determinato» (medios, pues, como «constructores» y no sólo como canales).

Dichas modalidades expresivas de la literatura se completan con «le forme d'arte orali». En consecuencia –concluye Ragone– «oltre all'indagine sulla struttura del mezzo e sulle sue implicazioni, lo studio del *medium* letterario –entendido como polisistema– implica necessariamente il problema dei rapporti, delle collaborazioni, delle traduzioni: tra comunicazione orale e comunicazione scritta, tra diversi tipi di scrittura, a mano e a stampa; e inoltre come avviene per tutti i media, tra ciò che proviene dall'esterno e le regole proprie del mezzo, quando i messaggi extraletterari si riconvertono nel canale di trasmissione letterario».

Las dos variantes comunicativas de la palabra (manuscrita/impresa) que definen, como se acaba de ver, la naturaleza compuesta del *medium* literatura, significan para McLuhan dos *media* con autonomía propia y por tanto con una necesidad de análisis independiente. A la palabra o escritura impresa dedica una particular atención como primera consecuencia de esa mecanización que trajo la imprenta o «arquetipo de todas las mecanizaciones sucesivas» y sus consiguientes

tes repercusiones psicosociales y alteraciones de modelos culturales. De hecho, el mecanismo de reproducción exacta del mensaje, recuerda, reaparece con la fotografía como medio visual-iconográfico que reproduce automáticamente «il mondo esterno produciendo un'immagine visiva ripetibile con esattezza» (1990: 182 y 210-17). En realidad McLuhan actualiza cuanto ya señaló Vasari al equiparar, en lo que a reproducción mecánica se refiere, el revolucionario invento de Gutenberg y el procedimiento de la «cámara oscura» como técnica pictórica para la reproducción exacta de la realidad. Por ello, y en esta dirección, para el crítico americano, el efecto de ruptura operado por la imprenta (mensaje verbal impreso) entre la Edad Media y el Renacimiento es análogo al establecido por la fotografía entre el industrialismo puramente mecánico y «l'era grafica dell'uomo elettronico» (McLuhan 1990: 203).

### 3. DE LA INTERACCIÓN PINTURA/LITERATURA...

Palabra e imagen constituyen, pues, y respectivamente, los elementos básicos de la comunicación literaria y fotográfica desde los cuales conforman sus propias estructuras o sistemas. Así, R. Barthes (1969: 61-82) diferencia cómo «dans le texte /lingüístico/ la substance du message est constituée par de mots...dans la photographie, par des lignes, des surfaces, des teintes...». Y Casetti y Di Chio (2001: 74-77), en su pormenorizado análisis del cine y por su fundamentación en la composición fotográfica, describen para esta última cuatro factores esenciales que definen el código visual de la fotografía: la perspectiva, recordando el modelo de funcionamiento de la cámara oscura, el encuadre (los márgenes del cuadro, el marco), la iluminación, el blanco/negro y el color. Son factores en definitiva heredados de la pintura que constituirá el primer ámbito de «convergencia» entre estos dos medios. Un campo en el que recalcan desde diacronías diferentes y en el que, la tradición literaria, cuando nace la fotografía, tiene consolidada ya una amplia gama de alianzas. En efecto, partiendo del principio poético horaciano «ut pictura poesis» podemos establecer una línea de interrelación de doble circuito poesía-pintura/pintura-poesía muy fecunda en el humanismo renacentista donde los casos se multiplican como han demostrado sobradamente los estudios de Panofsky.

Para apuntalarlo en un ejemplo, recordemos la proyección plástica del transitado mito literario de Apolo y Dafne en el momento de la conversión en laurel (Ovidio, *Metamorfosis*, I, vv.452 y ss.), realizada por el pincel magistral de Antonio Pollaiuolo y cuya técnica pictórica (cromatismo, simetrías formales, perspectiva...) Garcilaso traducirá en palabra poética en su *Égloga III* y en el increíble soneto «A Dafne ya los brazos le crecían» (Prieto 1975: 22).

La alianza literatura/pintura se confirma en el Renacimiento con otras proyecciones como el tratado, del que recordamos el ejemplo significativo en el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, donde concita pintores eruditos y humanistas pintores y donde sus reflexiones pictóricas se apoyan en poesías propias. Pero también en el *Libro de retratos* de este mismo autor, donde afloran definiciones

de la pintura como poesía muda y de la poesía como pintura que habla, encontramos otra fórmula de interrelación entre estos dos sistemas artísticos. Se trata de la fórmula «biográfica» que establece en el retrato el subgénero «interactivo» por excelencia entre literatura y pintura. Porque es la palabra la que moldea, sujeta a la fragmentación y delimitación del encuadre biográfico, lo que el pincel construye visualmente con líneas y colores, es decir, esas vidas de escritores como la del cordobés Pablo de Céspedes de quien Pacheco recordará sus dos libros de pintura en octavas. Una variante, pues de las *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* (1550) con la que, también desde la palabra, Vasari inmortalizaba «biográficamente» la teoría de las artes plásticas, especialmente de ese manierismo tan aplicable al ámbito literario.

Naturalmente no todas las posibilidades interactivas se agotan en estas vertientes señaladas donde es posible individualizar dos líneas generales de la interacción pintura/literatura: la establecida entre texto literario/texto plástico o visual (implicando el trasvase o incorporación recíproca de técnicas y temas) y la perfecta convivencia y colaboración entre pintores y escritores. La ejemplificación, intencionalmente seleccionada en el Renacimiento, no puede, como es evidente, circunscribirse a esta época, pues se trata de constantes que se reproponen cíclicamente, como sucederá sobre todo en el Decadentismo de finales del XIX con su formulación de «arte total» que recogerán los movimientos de vanguardia del siglo XX. Debe añadirse también a estas dos líneas, una tercera que podríamos llamar de «complementariedad», más general, donde la palabra y la imagen se unen contribuyendo, con sus especificidades respectivas, a la perfección del significado del mensaje. En esta dirección el nexo literatura/pintura goza de una larga tradición que recorre un itinerario desde los libros miniados, los grabados, o por señalar ejemplos más específicos, la fórmula de los «exultet» o rótulos religiosos. Pero aquí el campo resulta ya complejo, pues nos adentramos en el inmensurable ámbito de la ilustración donde además se interfieren técnicas de reproducción mecánica (de texto y de imagen) desde las más antiguas, como la xilografía, clave para productos híbridos como los pliegos de aleluyas, hasta las nuevas tecnologías de impresión que han potenciado el fenómeno de los *comics*. Y por otra parte, según ya se apuntó al principio, habría que considerar el contexto social y el factor público que diferencia estrategias a seguir en la elaboración de textos híbridos para diferentes niveles de lectura y decodificación del mensaje de los que son portadores.

El planteamiento hasta aquí realizado sirve para sustentar el análisis entre fotografía y literatura teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales. Que la interrelación entre ambos medios reproduce, en términos generales, las líneas señaladas entre pintura/literatura. Y que además la interacción entre estas dos ha sido tradicionalmente fluida porque son esencialmente disciplinas artísticas. La aparición de la fotografía supone en principio la interferencia de un cuerpo «extraño» por su condición de medio industrial y científico y, en consecuencia, a pesar de sus innegables vínculos pictóricos, un medio ajeno al arte. Desconfianza y temor fueron algunas de las reacciones suscitadas en esta esfera y como señala W. Benjamin (1992: 26) «quando con la nascita del primo mezzo di riprodu-

zione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinearsi del socialismo), l'arte avvertí l'approssimarsi di quella crisi...essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte».

#### 4. ...A LA IRRUPCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

El 6 de enero de 1839, el diario francés *La Gazette de France* anunciaba públicamente la aparición de un descubrimiento avalado por prestigiosos científicos (Arago, Biot y Humboldt) capaz de fijar las imágenes que «se pintan por sí mismas dentro de una cámara oscura». Era el daguerrotipo, así bautizado por su inventor, M. Daguerre, como perfeccionamiento de las experimentaciones de su socio Nicéphore Niepce. Un descubrimiento que revolucionaría las teorías científicas de la luz, de la óptica y también del arte del dibujo. La fidelidad con la que el daguerrotipo reproducía la realidad respondía a un nuevo concepto de «verdad», la científica y objetiva, alejada de la verdad artística, de los lápices y pinceles del artista. Una idea en la que poco después insistía el polifacético inglés W. H. Fox Talbot a quien Daguerre se había anticipado en el descubrimiento: la fotografía permitía recoger o fijar una imagen natural bajo la acción de la luz, pero sin ayuda alguna del lápiz del artista. Esta «elipsis» de lo pictórico iba a suscitar las primeras desconfianzas en los autores plásticos. Pero el citado artículo de la *Gazette*, que sintetizaba los aspectos esenciales del nuevo medio (documento o instrumento auxiliar de la ciencia y medio de largo alcance social), tranquilizaba a la par a los pintores, subrayando que se trataba de algo diferente a la pintura, excluyendo su temida sustitución. Sin duda el daguerrotipo era un invento primordialmente científico que, sin embargo, no podía desvincularse tan fácilmente del ámbito de la pintura, su inmediato referente. De hecho, el diario saludaba el nuevo descubrimiento citando a su inventor como «famoso pintor de dioramas» mientras el dibujo o el grabado eran los elementos de referencia para describirlo. M. Daguerre era en efecto un pintor «científico» (o nueva versión del pintor humanista), o el artista interesado por la ciencia, discípulo de Prévost, el gran creador de «panoramas y dioramas», y quien, siguiendo a su maestro, había logrado una merecida fama con estos espectáculos trabajando en los decorados de la Opera de París y otros teatros populares. Una vinculación innegable con las artes escénicas, como subraya R. Barthes (1980).

Los panoramas se definían como una técnica pictórica consistente en la imitación de la naturaleza por medio de artificios técnico-luminosos y sonoros que proporcionaban la ilusión de su movimiento, es decir, el efecto de presenciar una realidad viviente. Era, como escribe W. Benjamin, la primera relación pintura/industria que anticipaba, además de la fotografía, el cine mudo y sonoro. «Se mira –así lo describe el crítico alemán en sus escuetas notas semejantes a instantáneas fotográficas, como ha notado S. Sontag (1979)– desde una plataforma sobreelevada y rodeada de una balaustrada hacia las superficies dispuestas de frente y abajo. La escena pintada, tiene de largo unos 100 metros y de alto 20 y se dispone a lo largo de una pared cilíndrica» (*Passagenberk*). Este espectáculo, para el que Daguerre

recurría a la cámara oscura con el fin de lograr una perspectiva correcta, fue de hecho el punto de partida para sus experimentaciones fotográficas.

Los panoramas despertaron un enorme interés en el público parisino y tuvieron, como apunta W. Benjamin, una traducción literaria en lo que él define como literatura «panorámica» (Benjamin 1991: 49) con obras «que imitan el primer término plástico de los panoramas e incluso, con su inventario informativo, su trasfondo ancho y tenso». Una vertiente literaria que desde 1822 en Francia produciría obras medulares como *Les Français peints par eux-mêmes*, o *Le Diable à Paris*, alcanzando una amplia proyección social más allá de los límites nacionales galos. Obras colectivas, como bien señala Benjamin ambientadas en el paisaje urbano donde se acogen las diferentes tipologías humanas que lo habitan. Obras alimentadas por el interés de lo científico, por esa vena «fisiológica» que instaba a pintar costumbres, formas de vida, curiosidades urbanas, retratos de sus tipos realizados con la mayor objetividad, respondiendo a la verdad de lo real. De *Le Diable à Paris*, debe resaltarse por ejemplo, la inclusión de un amplio capítulo inicial dedicado a la «Geographie de Paris» con una descripción particularizada de la geografía parisina (panoramas del Sena o del París monumental) donde la inclusión de grabados asignados a artistas reconocidos como Gavarni, concretan iconográficamente la descripción del texto verbal.

Esta vertiente «panorámico-costumbrista» (1822-1840 aprox.), etiquetada en nuestra literatura española como costumbrismo, tiene una raíz cultural urbana caracterizándose básicamente por la objetividad de sus contenidos y un valor documental e informativo que exige necesariamente una complementariedad iconográfica. En esta línea P. Palomo (1997: 49) destaca en la literatura costumbrista española esa misma objetividad relacionada con el mundo pictórico influido por la moda de los panoramas. «Es un lugar común –aduce– entre los escritores de costumbres del XIX (Larra, Mesonero Romanos, hasta Bécquer), la apelación al arte de la pintura para demostrar una objetividad de retratistas, de captadores de una realidad objetiva». En consecuencia se explican así títulos significativos como el de *Panorama Matritense* (1832) con el que en principio Mesonero Romanos bautiza su serie de «retratos», «cuadros» o «escenas» de la sociedad madrileña. Pero, sobre todo, la vinculación inicial con la pintura cristalizará en adjetivaciones como «pintoresco», con el que se formularon en el siglo XIX muchos títulos de publicaciones periódicas europeas –como el *Magasin Pittoresque* francés (1833)– que conjugaban ilustraciones (en principio grabados y luego fotografías) con texto literario para reforzar su intencionalidad comunicativa. Con este adjetivo, y desde la huella de esta citada publicación francesa, bautiza también Mesonero Romanos su *Semanario pintoresco*, revista modélica de nuestras revistas ilustradas, donde anunciaba a sus lectores el reciente invento de Daguerre, «pintor de dioramas». Más adelante y entre otros ejemplos hispánicos, encontramos el *Semanario Popular. Periódico pintoresco* («adaptado a todos los gustos y al alcance de todas las clases de la sociedad») editado por Gaspar y Roig en 1862. Y por citar otros testimonios europeos de la misma década, *L'Emporio Pittoresco* milanés lanzado en 1864 a muy bajo precio por la edi-



torial Sonzogno como suplemento ilustrado y desgajable del cuerpo de su periódico *Il Secolo*.

El mensaje iconográfico que trasmite en principio el grabado en estas publicaciones híbridas, supone, según se colige del subtítulo citado de Gaspar y Roig, una posibilidad democratizadora de lo literario y de ahí la apelación paralela a lo «popular». La fotografía, por tanto, iba a recoger y potenciar estas dos ventajas proporcionadas por la imagen: la «de-mostración» de la realidad, ahora fielmente reproducida (de ahí el carácter deféctico que le asigna Barthes), o el mensaje como documento fidedigno, y la amplia proyección social por su facilidad de lectura o de decodificación de los contenidos. Porque la fotografía reafirmaba, con mayor credibilidad y definitivamente, esa posibilidad de lectura visual, la finalidad de «ut videndo legant», de la que el texto literario, a través de la imagen, se había servido tradicionalmente para llegar a un público iletrado o poco diestro en la decodificación de los signos gráficos.

No se trata exactamente de literatura popular, pero en cambio, sí podríamos referirnos a la «popularización» del nuevo invento, o lo que es decir el poner al alcance de todos un producto científico, aspecto al que contribuyeron los periódicos y revistas y el propio Daguerre con la publicación inmediata titulada *Historique et description du procédé du Daguerrotypie et du Diorama* (1839), difundida por todo el mundo en diferentes traducciones. Contenía principalmente una detallada descripción de los procedimientos técnicos del daguerrotipo así como las instrucciones para la construcción del aparato. Por ello, no extraña la familiaridad o el carácter misterioso con que algunos periodistas, editores o escritores de la época se refieren al daguerrotipo dirigiéndose a un público lector no precisamente versado en cuestiones científicas. Pero siempre, en esta aún temprana cronología, en términos catacréticos, es decir por analogía con la pintura. Así por ejemplo, en este señalado año de 1839, Giuseppe Belli reseñaba en su *Zibaldone*, el maravilloso descubrimiento de Daguerre como verdadera revolución en el arte del dibujo (Abruzzese- Grassi 1989: 1180). Poco más tarde, en 1843, Gaspar y Roig de nuevo, desde su colección «Biblioteca Ilustrada», lanzaba la versión hispánica de *Les Français peints par eux mêmes: Los españoles pintados por sí mismos. Por varios autores. Adornada con cien láminas*. De modo muy significativo, esta colección donde se incluían también las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos, se singularizaba editorialmente con una ilustración que, a modo de frontispicio, representaba una escena dividida en dos partes: de un lado, el pintor dibujando, y de otro, los lectores/as. El prólogo de *Los españoles pintados por sí mismos*, en una clara analogía literatura/pintura, se inaugura también con un saludo a Daguerre y a su invento y significa una clara confesión de cómo los retratos daguerrotípicos, en su masiva difusión y calado social, han tenido una incidencia significativa en la inspiración o existencia de la obra, como así lo confiesa el propio editor. Dicho de otro modo, se trata de una publicidad encubierta de su libro, en un intento de ampliar el público de lectores, para lo cual recurre al éxito social de la fotografía, y es así como las primeras palabras de su introducción están destinadas a magnificar el invento de Daguerre y su poder democratizador:

M. Daguerre mismo no previó seguramente en toda su extensión las consecuencias de su prodigioso invento. Orgulloso con haber encerrado al Sol a trabajar en su cámara oscura, en lo que menos pensó probablemente fue que en el discurso de algunos años, se habrían hecho más retratos que hasta aquel día que los sabios historiadores de todas las edades llaman tiempos primitivos...se convencerá cualquiera de que desde Mr. Daguerre acá se han hecho más retratos que *ab initio mundi*...En otro tiempo sólo se retrataban los reyes para presidir las sesiones de los concejos; y los enamorados por vivir pared por medio con el corazón de su dulce dueño. Pero ahora todos se reproducen (hablamos artísticamente): el rey y el pechero, el viejo pergamino y la nueva vitela; el general que gana victorias y el que es ganado el diputado que habla..el ministro que se sacrifica por el bien del país...el cantante y la bailarina...el escritor, el magistrado, el tendero; todos en fin, se retratan porque no falte a la posteridad cuando quiera escribir la historia de nuestra edad, la *vera efigies* de esos gloriosos obreros de la moderna civilización...Ese prurito pictórico, amigo lector, es quien hace que hoy se vean las exposiciones infestadas de retratos...quien ha creado el nuevo oficio de los retratistas al daguerrotipo, que imita a la política poblando esas calles de caras dobles; quien en fin ha inspirado este libro de los *Españoles pintados por sí mismos*. (p.1).

En 1846, un escritor en este caso, el folletinista Antonio Flores, continuando el éxito de este subgénero de retratos construía su propia «novela de costumbres»: *Doce españoles de brocha gorda, que no pudiéndose pintar a sí mismos, me han encargado a mí, Antonio Flores, sus retratos*. El prólogo, confesión de su «intencio editionis», es un documento más, muy interesante, de la repercusión y difusión del daguerrotipo. Mostrando una evidente desenvoltura en el conocimiento técnico-químico del invento y recalcando el furor retratístico que éste suscitó, marca la superioridad del retrato literario frente al nuevo aparato tecnológico. Y así dice parodiándolo:

Y no pudiendo descubrir el yodo en los moluscos (raíces de agua salada, que dice el vulgo), porque ya la química se tuteaba con ese simple, me propuse esperar a que M. Daguer sacase partido de su acción sobre los metales, y hoy día de la fecha me tienen Vds. haciendo retratos al daguerrotipo...Mi procedimiento, sin embargo, no es igual exactamente al que emplean los demás satélites de M. Daguer y ni yo sufro que los vapores del mercurio me pasen las planchas, ni oigo reclamaciones de los interesados para disimular defectos. El que tenga joroba, saldrá torcido, y aquí no se dará colorete al que se retrate con terciadas. (Flores 1848: 6).

Es la reivindicación de la única verdad, la artística, desde la que combate la falsedad del mito de la verdad objetiva que representa la fotografía. S. Sontag (1979: 100) recuerda en relación con estas últimas palabras de Antonio Flores, cómo en 1845, un fotógrafo alemán descubrió el método de retocar los negativos, y su procedimiento, causando una gran expectación, lo llevó a la gran Exposición Universal de París de 1855. Los primeros fotógrafos intentaron conciliar el doble objetivo perseguido con la fotografía: la plasmación de lo bello y la exigencia de verdad. En este sentido, las palabras introductorias de Flores nos descubren que la belleza sólo compete al arte, en este caso la palabra literaria, capaz de transformar lo negado como bello, en belleza, al mismo tiempo que corrige la false-

dad democratizadora de la fotografía, pues tipos como los que recoge en su novela, son negados en el mundo de la fotografía.

## 5. LA FOTOGRAFÍA, ¿ES ARTE?

Belleza y verdad son los conceptos que el artista reivindica como propios y a partir de ellos formulará su debate o rechazo de la fotografía a la que interpreta como primera intromisión de la industria en la esfera del arte. Porque es el artista, recuerda McLuhan, en tanto que dotado de una superior sensibilidad, quien primero percibe los cambios derivados de la nueva tecnología y por tanto a quien compete comunicarlo a través de su lenguaje artístico. El arte en consecuencia se determina, según lo ha definido el crítico americano, como un «early warning system», es decir en un mecanismo de defensa y denuncia, pero asimismo de alerta ante el advenimiento de una nueva sensibilidad, y de una reconfiguración del «environment» con sus consiguientes efectos síquicos y sociales (McLuhan 1966: 55). El artista se postula entonces como un perturbador de conciencias sirviéndose de su arte para indagar la nueva situación, y, como ya se ha dicho, para ponerla en conocimiento de los individuos de su sociedad.

Desde esta perspectiva es posible entender la actitud pionera de un artista como Baudelaire que se enfrenta a la fotografía como símbolo del primer avance de la industria, y la convierte en eje principal para la elaboración de su «warning system». Porque, en efecto, éste se sustenta sobre la idea de interferencia traumática en la esfera del arte, de lo industrial o extra-artístico provocando en ella la desestabilización de un sistema interno de relaciones consolidadas y equilibradas como las establecidas entre literatura y pintura. En esta creencia reside lo esencial de su poética y su creación literaria, en su conjunto se articula de hecho como admonición y provocación respecto a su sociedad ante las alteraciones o «amputaciones» (según terminología mcluhaniana), en definitiva, esa nueva sensibilidad que está ya comportando el progreso industrial. Su transitado ensayo sobre la fotografía («Le public moderne et la photographie». *Salon de 1859*) representa un valioso testimonio teórico-crítico sobre la confrontación arte/industria. La irrupción de ésta última en el ámbito del arte o dominio exclusivo de la belleza y verdad, la convierte –aduce– en su «plus mortelle ennemie», pues es causa del empobrecimiento del genio artístico. La fotografía, pues, representa para Baudelaire la primera amenaza para una sociedad «dont les yeux accoutumment à considerer les resultats d'un science matérielle comme les produits du beau». ( Baudelaire 1992: 279).

No es casual que reunidos en este mismo *Salon de 1859* aparezcan seguidamente otros ensayos donde el artista reivindica la imaginación como reina de las facultades («La reine des facultés» y «Le gouvernement de l'immagination»). Se trata de proclamar, frente a la capacidad de la fotografía de «copiar» o «reproducir» fielmente la realidad (exterior), otra fórmula, la artística, para mostrar al hombre «el sentido moral, el color...», o en definitiva, la auténtica verdad del mundo. La imaginación es el instrumento adecuado, inmaterial, y con ella lo que

en realidad reivindica, es el valor y superioridad de la poesía. Por ello, su ensayo sobre la fotografía no puede desvincularse particularmente de su provocador poemario *Les Fleurs du Mal* donde es posible individualizar algunas composiciones que constituyen en principio un explícito manifiesto de su «warning system» sostenido sobre la conformación de un microcampo interactivo entre pintura-poesía y fotografía. Sin duda alguna es el resultado de haber seguido atentamente todo el proceso técnico de la espectacularidad de los panoramas, de los dioramas con sus efectos luminosos y sonoros como aplicación de principios ópticos y catóptricos a la pintura (Gernsheim 1968: 48-97) que permitieron lograr una mayor fidelidad en la reproducción artificial de la naturaleza, hasta llegar a la fotografía. Sus conocimientos sobre ella proceden, como se ha señalado, de las descripciones detalladas recogidas en periódicos y revistas, de las exhibiciones públicas del invento, y de los discursos científicos como el sostenido por Arago en la presentación del nuevo medio. Cabe añadir a todas estas fuentes su relación con Nadar.

Algunas de estas composiciones de *Les Fleurs du Mal*: «Paysage», «Le soleil», «Les petites vieilles» o «La masque», calificables como poemas «visuales»<sup>1</sup> funden técnicas pictóricas y fotográficas como por ejemplo en «La masque» o «Les petites vieilles» donde Baudelaire insta al lector a convertirse, guiado de su mano, mejor dicho, de su palabra poética, en «Operator» y «Spectator» simultáneamente (Barthes 1980), seleccionando la imagen, ajustando su lente para fijarla. Y aunque con insistencia proclama desde la poesía la inferioridad de la fotografía (el arte como «anti-environment», según McLuhan), Baudelaire abre asimismo, y en este sentido, la posibilidad de un camino de aceptación de la fotografía como producto artístico. Y así lo constataremos, entre otros muchos ejemplos, en la ejercitación lírica de un poeta contemporáneo como Dámaso Alonso en sus poemarios *Hijos de la ira* («Mujer con alcuza») y *Gozos de la vista*. La fotografía, como señalará luego Benedetto Croce en su *Estetica*, si tiene algo de artístico se debe al hecho de que transmite, al menos en parte, la intuición del artista, su punto de vista, la actitud y la situación que él ha querido captar.

Si el protagonismo de la luz solar o determinados términos fotográficos constituyen el denominador común deudor del nuevo medio en estos poemas señalados de Baudelaire, la técnica del encuadre (no ajena a la pintura) resulta ser el rasgo más sobresaliente. «Encadrer –precisa S. Turzio (1995: 39-49) al respecto– est apparemment une condition sine qua non pour voir». De la actitud del «voir» (o «voyeurismo») deriva la imagen de la ventana tradicionalmente utilizada como dispositivo descriptivo también insinuado por Baudelaire en el poema «visual» o «panorámico», «Paysage»: «Il est doux, à travers les brumes, de voir naître / L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,...». Partiendo de dicha imagen Turzio pone de manifiesto su relevancia para un escritor como Zola formado ya en una cultura de la fotografía plenamente asimilada, por lo que su mirada es ya

<sup>1</sup> De su análisis pormenorizado me he ocupado en otro lugar bajo el título «Baudelaire y la fotografía» (en prensa).

un «regard photographique». Por tanto las técnicas del nuevo medio, sus componentes fotoquímicos se constituirán en metáforas o en factores aptos para describir su propia poética o el proceso de la creación novelística. La ventana, en consecuencia, tal y como analiza Turzio recorriendo el epistolario zoliano, es metafóricamente concebida por el autor como marco delimitativo de una pantalla transparente con sus diversos sentidos científicos (filtro traslúcido o de colores, prisma o tela para tamizar la luz), desde la que se perciben los objetos más o menos deformados o en su mutabilidad. El escritor, según Zola, sería una especie de pantalla, es decir, un factor intermediario que con sus lentes cóncavas o convexas, deforma, en suma, interpreta la realidad para ofrecerla al receptor. Por ello Turzio concluye recogiendo esa doble funcionalidad metafórica del ver y del interpretar, cómo

L'écrivain serait-il Zola, un appareil optique capable d'enregistrer les données du réel, une sorte de chambre noire, dont les éléments de contrôle et de transmission de la lumière (lentilles, prismes, filtres) répondraient à différentes esthétiques? La métaphore est excellente car elle rend bien l'idée de l'absorption de la réalité et de sa transformation à travers le regard de l'écrivain qui serait à la fois objectif (un verre transparent) et interprétatif (les aberrations des verres et les dispositifs correcteurs). (1995: 40)

De acuerdo con ello y mediante la utilización de un sistema comparativo extraído del campo óptico, Zola, como así destaca esta estudiosa, diferenciará tres tipos de pantallas, es decir tres tipologías estéticas: la clásica, descrita como litofanía, la romántica, con un valor cromático correspondiente a las primeras fotografías coloreadas con un procedimiento manual como en los dioramas, y en tercer lugar la «realista», la zoliana, que remite a la foto, «à l'effet de grisaille des daguerrotypes ou des calotypes et aux légères distorsions causées par les focales des objectifs». (1995: 41)

La fotografía y su técnica científica servirán pues para explicar poéticas o el proceso de creación literaria: Paul Valéry, de hecho, asemeja el proceso creativo de un poema «apparition-construction-révélation» a una cámara oscura donde se va revelando lo interior, lo escondido, hasta que se fija en escritura. A distancia de un siglo, en su discurso para el centenario de la fotografía, señalará también cómo la aparición de este medio supuso una activación del género descriptivo, lo que no significa, puntualizaría, que el sistema literario de Flaubert, Zola o Maupassant deba su fórmula a su impacto. Sin embargo Lewis Carroll (Nickel 2003), fotógrafo y después escritor, desde una experiencia mucho más cercana a la aparición de la fotografía, se lamentaría de cómo el reciente descubrimiento aplicado a la actividad mental había reducido el arte del novelista a un puro y simple sistema mecánico. El Naturalismo o el Verismo hicieron de la fotografía un instrumento, o mejor dicho una fuente, por los datos objetivos que proporcionaba, para una constatación y plasmación fehaciente de la realidad. En cualquier caso, está claro que a partir de la segunda mitad del XIX, existe por parte de los escritores una plena aceptación del nuevo medio en el ámbito artístico posibilitando en definitiva la relación arte (literatura) e industria. Una relación que se tra-

ducirá en lo sucesivo en diferentes vertientes, según la moda literaria de cada época y según la poética individual de los autores.

## 6. LA CONTRIBUCIÓN DE LOS FOTÓGRAFOS ARTISTAS

La paulatina aceptación de la fotografía en la esfera del arte no procedía sólo de la acción de escritores en su doble vertiente de uso para su creación literaria o para la propia práctica fotográfica (Flaubert, Zola, Victor Hugo, Capuana o Verga), ni tampoco de los pintores «fotógrafos» que la concibieron como factor auxiliar. En realidad fueron también los fotógrafos quienes, en parte, contribuyeron a fomentar una conciencia artística de la fotografía al eximirla de esa limitada interpretación como medio destinado a la reproducción mecánica del mundo real. Entre estos fotógrafos no «mecánicos», está Nadar (Gosling 1976) cuyo taller fotográfico situado en el célebre Quartier Latin de París se convertía en centro aglutinador de pintores y escritores, entre ellos, como es sabido, el propio Baudelaire. Especializado en retratos, pero también ilustrador y novelista además de experimentador científico, sus fotografías significan un legado documental y artístico de la vida intelectual del momento. Para él posarían no sólo este poeta u otros como Gautier, sino pintores como Delacroix o ilustradores como el no menos célebre Gustave Doré. En 1856 (Prinet-Dilasser: 1966) Nadar hacía una de las más interesantes declaraciones sobre su concepto de la fotografía distinguiendo entre su componente meramente mecánico, al alcance de todos, y su vertiente artística entendida como «intuición» que pone al fotógrafo en estrecha relación con el sujeto retratado y le capacita para interpretarlo moralmente. La fotografía no era para Nadar «copia» fehaciente de lo «externo» sino de la dimensión interior del personaje. Una teoría concordante con la poética baudelaireana de indagación de la verdad oculta bajo la realidad aparente. Porque, «La Nature est un temple –dice Baudelaire– où des vivants piliers/laissent parfois sortir de confuses paroles/...L’homme y passe à travers des forêts de symboles/qui l’observent avec regards familiers./ Comme des longs échos qui de loin se confondent/ dans une tenebreuse et profonde unité» («Correspondances»).

Y mientras en París se fue extendiendo la fama de Nadar, en 1852 los hermanos Alinari fundaban en Florencia un taller fotográfico que igualmente se convertiría en un punto de encuentro de intelectuales con la presencia de poetas como G. Carducci. Su empresa ha perdurado hasta la actualidad, alcanzando muy pronto una notoriedad internacional con la reproducción fotográfica de obras de arte (arquitectura, paisajes, retratos) y sustituyendo así a la del grabado. La actividad de los Alinari, elogiada por Ruskin por su perfección estético-técnica desde una permanente incorporación de cualquier novedad técnica, cumplirá un papel divulgativo de la cultura, no sólo en el ámbito de las artes plásticas, sino por otros productos de mayor alcance público como las primeras realizaciones de álbumes fotográficos, tan difundidos en la época por ser de gran utilidad para el viajero. Con ellos, los Alinari se incorporarían al mundo de la edición especializándose en libros ilustrados con fototipias.

Esta innovadora vertiente editorial de los Alinari alcanzó naturalmente a la literatura, sobre todo por iniciativa de Vittorio Alinari, como nueva figura de fotógrafo-editor de amplia cultura quien, recién inaugurado el siglo XX lanzaba un concurso para la ilustración de la *Divina Commedia*. Era parte de un proyecto editorial de autores clásicos italianos en el que, como era de esperar, lo iconográfico-fotográfico adquiriría el protagonismo suplantando a la artesanal técnica de reproducción del grabado. En 1903 la edición salía completa, resultando una línea fecunda que contará con ediciones ilustradas como la del *Decameron* o la del poema *Ambra* de Lorenzo de' Medici. Junto a la poesía ilustrada fotográficamente no faltaría el teatro, editando el drama de costumbres en tres actos de A. Novelli *L'acqua cheta*, donde el texto se apoya en fotografías recabadas de la puesta en escena de la obra (1908) (A.A.V.V: 2002). Pero la narrativa tampoco fue ajena a esta experiencia editorial de los Alinari, que realizaron uno de sus proyectos más innovadores con el que se adelantaban en casi un siglo a la que constituye el género literario de consumo por excelencia derivado del nuevo medio: la fotonovela. Se trataba de la edición de la novela *Quo Vadis?*, por lo que esta primera experiencia podría considerarse como el antecedente de este subgénero literario-fotográfico que eclosionará en 1947 y al que nadie niega sus raíces italianas. En este sentido, puede entenderse cómo su aportación en la divulgación de la cultura se fundamentó en la subversión de la tradicional relación texto verbal/texto iconográfico otorgando la supremacía a este último, y por tanto, logrando una mayor amplitud de público sin renunciar a la realización de productos culturales de gran valor artístico, por lo que la fotografía indiscutiblemente se convertía en una entidad de pleno dominio artístico.

## 7. DOS LÍNEAS DE LA INTERACCIÓN LITERATURA/FOTOGRAFÍA

Con todo lo expuesto hasta aquí es posible deducir cómo la interacción literatura/fotografía se fundamenta en un sistema de contraprestaciones entre ambos campos y supone un enriquecimiento recíproco. Si la literatura es arte y contagia de este valor a la fotografía, ésta le permitirá, además de ofrecerle sus técnicas y abrirle horizontes creativos, incentivar sus posibilidades democratizadoras. Recordemos, insistiendo en el propio valor de la imagen como fórmula de lectura accesible para facilitar o sustituir la comprensión o decodificación textual-verbal, cómo la fotografía fue un invento originariamente destinado a un público general. Y ya se ha puesto de manifiesto la recurrencia al invento de Daguerre y a su valor socializante como reclamo publicitario para una literatura «pintoresca» o «panorámica» o, en definitiva, una «literatura para todos». Paralelamente se han mostrado ejemplos de la interrelación entre ambos medios comunicativos desde la perspectiva de autores o artistas consagrados. Por tanto, es posible establecer dos líneas adoptadas por la literatura desde su alianza con la fotografía: de un lado, una proyección áulica o de élite y, de otro lado, lo que podríamos denominar como proyección de masas o de una literatura de consumo. Desde el punto de vista de la primera, las posibilidades son múltiples y dependen de los diferen-

tes géneros literarios y de las distintas épocas o poéticas. En el ámbito de la narrativa, la fotografía potenció la literatura del realismo decimonónico, sirvió de documento fehaciente para la construcción novelista del Naturalismo y del Verismo, o, también por apuntar alguna posibilidad más, se ha utilizado como dispositivo narrativo para libros de memorias (recordemos, por ejemplo y en la literatura contemporánea, algunos momentos de *Souvenir pieux* de M. Yourcenar), o asimismo como técnica de narración impersonal y objetiva que sustenta los postulados de «L'école du regard».

Cabría añadir, además del interés permanente de los escritores por este medio visual que desemboca en la vertiente ensayística, la reflexión filosófica sobre la fotografía en su traslado a la ficción literaria como el ejemplo tan citado de Italo Calvino en el cuento «L'avventura di un fotografo» recogido en *Gli amori difficili*. Es, como acabamos de decir, una reflexión que sintetiza toda la problemática suscitada por la fotografía: su inmanencia, como en algún momento sostiene Barthes, su carácter dicotómico de subjetividad/objetividad, su difícil equilibrio entre arte y mecanicidad o automatismo, su uso masivo o individual/artístico, o la incesante búsqueda de su sentido ontológico. En esta línea barthesiana Calvino encuentra en la fotografía un instrumento adecuado que se ajusta a su poética de reducción de lo «múltiple a lo uno», en definitiva, de esa permanente búsqueda del sentido existencial. De ahí el deseo imperioso, neurótico, del protagonista Antonino de lograr una fotografía que no sea fragmentos de una realidad o de un sujeto en un concreto presente, sino en su «assolutezza», en su esencialidad: una búsqueda que, no exenta de ecos proustianos, expresa formalmente en la confesión final de «fotografare (lo uno) le fotografie (lo múltiple)».

Indudablemente, la fotografía desde su vertiente socializante activó las posibilidades democratizadoras de la literatura. Bajo esta perspectiva se define una modalidad diferente que consiste en la construcción del relato a través de la imagen fotográfica. Ciertamente existen antecedentes de la elaboración de «historias» mediante la disposición secuencial de imágenes. Los propios pliegos de aleruyas ya mencionados, con su fórmula fija de 48 viñetas (seis filas de ocho viñetas cada una) y el acompañamiento de texto verbal, lograron una gran difusión durante el siglo XIX. Y, con la variante del texto incorporado en lo iconográfico, el *comic* sigue inundando el mercado editorial. Pero el relato fotográfico supone algo muy distinto, no sólo porque la imagen no es dibujo, o porque con ella se intente suplir las carencias de una sociedad mayoritariamente analfabeta como podía ocurrir en el siglo XIX. Se trata de una nueva forma de experimentación narrativa donde la fotografía se convierte en sí misma en dispositivo narrativo, renunciando a cualquier finalidad exclusivamente estética o ilustrativa y se vincula de un modo más directo, no con fórmulas impresas (*comic*), sino con la cinematografía. A esta línea de experimentalismo narrativo fotográfico responde la experiencia de Elio Vittorini plasmada en *Il Politecnico* con la colaboración de un reconocido fotógrafo como Luigi Crocenzi. «Con la rivista *Politecnico* –confesará retrospectivamente Vittorini (*Cinema Nuovo*, 1954)– fu la prima volta che la fotografia venne introdotta nel linguaggio cultur-



ale e portata a far corpo con esso in modo da rendere più evidenti (visivi) i concetti e insieme da caricarsi di significati rinnovatori attraverso l'incombere dei concetti stessi...Erano tempi in cui (anche i primi mesi di *Politecnico*) le varie forme poi affermatesi di racconto fotografico non s'erano manifestate, almeno in Italia, neppure sui giornali a fumetti.» Era pues una fórmula innovadora que aunando también la experiencia anterior de la antología *Americana* se inscribía en ese espíritu pedagógico y democratizador de la cultura del que *Il Politecnico* fue el ejemplo más relevante del período post-bélico italiano. Pero ello no significaría la banalización de lo cultural, como así continuaba postulando Vittorini una vez concluida la experiencia de su revista. «Io penso cioè –dirà– che qualunque libro, di narrativa o di poesia, come di critica o addirittura di teoria, potrebbe venire illustrato con foto e sarebbe anzi desiderabile che venisse illustrato (con foto, o con disegni e foto insieme) per arricchirsi subito di efficacia divulgativa pur conservando intatto il proprio rigore poetico o teorico». (A.A.V.V.1988: 168).

Elaboró así su propia técnica fotográfico-narrativa a partir de un concepto de unidad con el texto verbal procediendo con la selección de fotos de objetos, sin condicionantes estético-estilísticos y mediante la fórmula del «acostamento» de las mismas, es decir, juntándolas secuencialmente de modo que se generara una hilazón de significados, hasta lograr frases iconográfico-narrativas en correlación con el texto. Las fotografías alcanzaban un nuevo significado dentro del engranaje secuencial establecido por el escritor: «Nel riverbero di cui una foto s'illuminava da un'altra (modificando il proprio senso e il senso dell'altra, e delle altre)». (A.A.V.V.1988: 168-9).

Era pues una nueva forma de experimentación narrativa nacida «fuori dai libri e dai giornali», por influencia cinematográfica como así también confesará Vittorini. Su praxis queda demostrada en el n. 47 de *Il Politecnico* (1947): «Andiamo in processione. Racconto fotografico di Luigi Crocenzi» donde en la primera «frase» o secuencia narrativa explica, a modo de introducción, cómo «Il racconto per immagini è antico. Cinematografo e comics (fumetti) non ne sono che le forme più recenti. Una terza forma che sta nascendo è il racconto per fotografie, e ha un principio estetico proprio. Nel cinema la finzione è insieme anteriore e posteriore alla fotografia, e si definisce come movimento. Qui è solo posteriore alla fotografia e si definisce come un fatto di acostamento tra fotografie prese sempre dal vero...Il racconto si formerà con le immagini della sua vita (una località de provincia) d'ogni giorno».

Años después, llevará esta primera experiencia a su novela *Conversazione in Sicilia*, cuando ésta alcance su séptima edición. Y de nuevo la colaboración de Crocenzi, en quien el experimento de *Il Politecnico* había suscitado el deseo de una continuidad. Pero en este caso, el principio del «acostamento» pasaba por una fase de selección no de fotografías, sino de objetos específicamente destinados a ser «reproducidos» fotográficamente («...sceglievo, stavolta, tra fotografie da fare, non tra fotografie già fatte») y de acuerdo con «i filoni del libro». En definitiva un cambio de técnica, es decir no un montaje sino una verdadera «regia». Un experimentalismo iconográfico-verbal entendido como potencial narrativo.

## 8. UN PRODUCTO HÍBRIDO CON AUTONOMÍA: LA FOTONOVELA

Desde este ejemplo de narración fotográfica con su proyección social y su valor de documento de una realidad cotidiana en la que se reconoce un destinatario muy amplio, podemos enlazar, para concluir, con la fotonovela. Se trata del producto más representativo de esa simbiosis básica entre imagen (industrializada) y palabra. Su propio nombre, compuesto, es un indicador clave de varios aspectos confluyentes en este producto. En primer lugar, pone de manifiesto su naturaleza híbrida en la que el orden de los elementos que componen el término enfatiza la hegemonía del texto iconográfico sobre el verbal-literario. Respecto a esto último, el segundo elemento del nombre subraya la confluencia de un específico género literario, la novela, que se determina como el género más dúctil para su canalización a través de otros medios de comunicación social. Porque la novela, el *epos* de la modernidad según lo ha definido Hegel, se ofrece como género de consumo y por ello accesible a un público más generalizado, a un público de masas. En este sentido, el carácter socializante de la fotografía converge y refuerza el carácter asimismo social de la novela. Ello implica remitir al bagaje de una tradición no muy lejana que la novela aporta en la conformación de este producto híbrido. Se trata de la novela folletín o primer subgénero literario de masas, con su innegable éxito, y resultado de su vehiculación en el periódico o primer medio impreso de comunicación masivo. No en vano la fotonovela ha sido definida como «hija bastarda» (Sullerot 1977:100-114) de la novela folletín en la cual se condensaban otras modalidades narrativas como la novela sentimental, la gótica o la histórica. Pero sobre todo, el folletín era un producto sometido a las exigencias formales e ideológicas del *medium* periódico, lo que se traducía en una modificación de su escritura y de su estructura tradicional, en definitiva, de sus categorías y valores literarios incentivando en este sentido el proceso de re-semantización del propio concepto de literatura que se somete, por su convergencia en el periódico, al proceso de industrialización.

En la fotonovela el predominio de la imagen «tecnológica» sobre la escritura significa, pues, la hegemonía de la industria sobre al arte literario. Por otra parte, es remarcable su carácter de género híbrido autónomo, un producto de la industria cultural independiente, y como tal, tiene sus antecedentes específicos y sus propias proyecciones o modificaciones. Es, ni más ni menos, el resultado de una interferencia mediática como hemos visto ya señalado en el fragmento del cuento del *Politecnico*. Por un lado, el *comic* como medio impreso (con sus tradicionales precedentes, como los pliegos de aleluyas en nuestra tradición hispánica), y de otro, los medios audiovisuales de comunicación de masas como el cine, y como interferencia actual, la televisión. Todos ellos han influido bien en su nacimiento, bien en su difusión y potenciación. Porque la fotonovela en su valor iconográfico sustituyó al *comic*, género definido por Ugo Pratt como «letteratura disegmata», de manera que la suplantación de la imagen dibujada por el procedimiento mecánico de la foto podría definir a la fotonovela como «letteratura fotografata».

Fue una idea comercial llevada a cabo en 1947 por iniciativa del editor milanes Domenico del Duca (Bravo 2003) y de acuerdo con dos factores, como sugie-

re V. Spinazzola (1995: 109), que facilitaron su creación: uno de carácter técnico, es decir el perfeccionamiento de los métodos de impresión que abarataron el coste del producto, y otro de orden social: el protagonismo de las masas populares en la escena pública tras el final de la guerra. A ello podemos sumar la primera experiencia citada de los Alinari, lo que pone de relieve que la fotonovela, pese a ser un producto de masas, también acoge y vehicula, en su función divulgativa, productos literarios de élite, como ocurrió en Italia con *I promessi sposi* de Manzoni. La fotonovela asimismo, como fórmula de cultura mediática, aprovecha aspectos de la novela rosa (Rak 1999) tales como el destinatario femenino, lo que desplaza el protagonismo del «héroe» masculino típico de la novela folletín. Y, de hecho, en Italia fueron autoras de novela rosa las que destinarían su experiencia a la elaboración de fotonovelas.

Pero más que analizar contenidos literarios, lo que interesa subrayar de la fotonovela es la interrelación imagen/texto. La fotonovela es en este sentido un producto que ofrece una narración dramatizada y obliga en consecuencia a una nueva sistematización del proceso narrativo donde la tradicional experiencia iconográfica del *comic* es relativa en tanto en cuanto la fotografía, con su estatismo, merma las posibilidades dinámicas del dibujo en el *comic*. En consecuencia, y desde la hegemonía de lo visual, exige a la parte del texto verbal, sensiblemente reducido, un mayor dinamismo, una mayor potencialidad sugerente a fin de que el contenido sea plenamente explícito. A pesar de ello, la fotonovela reserva un espacio específico para la escritura además de la que se sitúa al pie o en el interior de la foto (representando el diálogo como reminiscencia de los «baloons» del *comic*). Es la parte «introdutoria» al capítulo en la que se resume lo anteriormente acontecido para poner en antecedentes al lector, en definitiva, una estrategia recuperada de la novela folletín. Narrar fotográficamente implica no sólo una síntesis lingüística (con un lenguaje llano), sino también una economía de las imágenes de modo que la fotografía esencializa incluso el mensaje iconográfico reduciendo la escenografía a pocos objetos-símbolo (Abruzzese 1989: 1269-1287). Frente a estas reducciones la fotografía permite, por el contrario, incentivar el carácter realista de lo narrado, y por tanto proporcionar mayor credibilidad a la historia contada, sobre todo por su recurrencia a personajes no ya ficticios, sino a actores extraídos del cine o de la televisión, en definitiva de esos nuevos arquetipos míticos, forjados en otros medios de comunicación social de masas de mayor potencialidad. Por ello, estos últimos incrementan el consumo masivo de la fotonovela, sobre todo como medio impreso. Hoy las publicaciones impresas de fotonovelas se hallan especialmente vinculadas a la televisión, de modo que exhiben desde sus títulos («Telenovela») esta dependencia.

Pero en la actualidad fotografía y literatura han comenzado a compartir un nuevo espacio, el de Internet, y a difundirse en nuevos soportes, por lo que gozan de las posibilidades que la tecnología digital ofrece (interactividad, intertextualidad). «La mutazione dell'agire fotografico –señala G. Fiorentino (2000) en su reflexión sobre la nueva fase de la fotografía– da meccanico a elettronico, il suo farsi parte integrante dei mondi del video e delle reti informatiche non è un perfezionamento di un linguaggio della cultura di massa industriale, ma è invece

nuova espressione dei bisogni della visibilità e comunicazione individuale della comunicazione della civiltà post-industriale». Se abre en esta última fase un nuevo camino para las alianzas literatura/fotografía desde un campo común y preestablecido. La fotonovela, por ejemplo, se ha trasladado al espacio digital y se difunde acogándose a los periódicos en su formato virtual. Sus repercusión inmediata es una mayor sintetización del lenguaje y, al mismo tiempo, su definitiva conversión en estrategia para incrementar la publicidad. Nada nuevo si consideramos que la novela folletín nació en los periódicos como contenido con fines publicitarios, es decir económicos (incrementar las ventas de este medio). La interactividad del espacio digital se orienta en este sentido constatándose en los enlaces con páginas publicitarias. La iconografía tiene como función reclamar la atención del usuario sobre determinados objetos de consumo (ropa, accesorios...) que la foto exhibe, de modo que el texto verbal, excluyendo la parte introductoria reducida a simples frases, asume una función extra-narrativa, es decir sólo descriptiva de los objetos que pertenecen a los personajes, a fin de incitar al consumo. Y, finalmente, otra forma de difusión de la fotonovela es la que se canaliza a través de los teléfonos móviles. Citaré, como ejemplo, la experiencia llevada a cabo bajo el título de «Fotonovela Interactiva-servicio e-moción» por un acuerdo entre las empresas Endemol y Telefónica Móviles. Segmentada en 80 capítulos (cada capítulo es un mensaje constituido por cinco imágenes y enviado por suscripción mediante pago), mezcla personajes reales con personajes del *comic*. Por tanto, en la era post-industrial, las nuevas exigencias de «visualidad» determinan un nuevo desequilibrio entre lo textual y lo iconográfico, o mejor dicho, una supremacía de la industria frente al arte, tal y como premonitoriamente advertía Baudelaire.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.A.V.V. (1851): *Los españoles por sí mismos. Por varios autores*, Madrid, Gaspar y Roig Editores.
- A.A.V.V. (1982): *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, a cura di G. Cerina, C. Lavino, L.Mulas, Roma, Bulzoni.
- A.A.V.V.(1988): *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Mormorio, Roma, Editori Riuniti/Albatros.
- A.A.V.V. (2002): *Gli Alinari a Firenze*, Firenze, Fratelli Alinari.
- ABRUZZESE, A.- GRASSI, C. (1989): «La fotografia», en *Letteratura Italiana. Storia e Geografia. III. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, pp. 1177-1222.
- ABRUZZESE, A. (1989): «Il fotoromanzo», en *Letteratura Italiana. Storia e Geografia. III. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, pp.1269-1287.
- BARTHES, R. (1969): «Le message photographique», en A.A.V.V., *La Communication audiovisuelle*, Paris, Apostolat des Editions.
- , (1980): *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.

- BAUDELAIRE, C. (1992): «Le public moderne et la photographie» en *Salon de 1859*, en *Charles Baudelaire. Critique d'art suivi de critique musicale*, Paris, Gallimard, pp. 274-283.
- BENJAMIN, W. (1992): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi.
- , (1991): «Le Flâneur», en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- BRAVO, A. (2003): *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino.
- CALVINO, I. (1970): «L'avventura di un fotografo», en *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi.
- CAREY, J. W. (1988): *Communication as Culture*, Boston Unwin Wyman.
- CASSETTI, F.- DI CHIO, F. (2001): *Analisi del film*, Milano Bompiani.
- FIorentino, G. (2000): «La Fotografia», en *Il Mediaevo*, Roma, Carocci, pp. 413-424.
- FLORES, A. (1848): *Doce españoles de brocha gorda que no pudiéndose pintar a sí mismos, me han encargado a mí*, Antonio Flores, sus retratos, Madrid, en la Imprenta de Francisco de Paula Mellado.
- GERNSHEIM, H.-A. (1968): *L.J.M. Daguerre. The history of the dioramas and daguerrotype*, New York, Doves Publications, INC.
- GOSLING, N. (1976): *Nadar*, London Secker and Warburg.
- HAVELOCK, E.A. (1995): *La musa impara a scrivere*, Roma, Bulzoni.
- , (1995): *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza.
- IL POLITECNICO*. Edición facsimilar (1989), Torino, Einaudi.
- MARINO, A. (1988): *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino.
- MCKENZIE, D. (1999): *Bibliografía e sociología dei testi*, Milano, Sylvester Bonnard.
- MCLUHAN, M. (1990): *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.
- , (1966): «Art as environment», en *Art News Annual*, Summer, n. XXXI, pp. 55-58.
- MEYROWITZ, J. (1993): «Images of Media: Hidden Ferment –and Harmony– in the Field», en *Journal of Communication*, 43 (3), pp. 55-66.
- NICKEL, D.R. (2003): *Dreaming in pictures: The photograph of Lewis Carroll*, Yale University Press.
- PALOMO, P. (1997): «El costumbrismo romántico» en A.A.V.V., *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Síntesis, pp. 99-130.
- PRIETO, A. (1975): *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Sociedad General de Librería.
- PRINET, J., DILASSER, A. (1966): *Nadar*, Paris Armand Colin.
- RAGONE, G. (2000): *Introduzione alla sociología. La tradizione, i testi, le nuove teorie*, Napoli, Liguori Editori.
- RAK, M. (1999): *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Roma, Donzelli Editori.
- SONTAG, S. (1979): *La photographie*, Paris, Editions du Seuil.
- SPINAZZOLA, V. (1995): *L'immaginazione divertente. Il giallo, il rosa, il porno, il fumetto*, Milano, Rizzoli.

- SULLEROT, E. (1977): «I fotoromanzi», en *La Paraletteratura (il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto)*, Napoli, Liguori Editori, pp. 100-114.
- TURZIO, S. (1995) «Zola et le regard photographique», en *L'obiettivo e la parola*, Quaderni del Seminario di Filologia Francese, Edizioni ETS/ Editions Slatkine, pp. 37-49.