

# Antonio Ansón

## Literatura y artes visuales

Nexofía



La Torre del Virrey

# LITERATURA Y ARTES VISUALES

*Antonio Ansón*

**Nexofía**



**La Torre del Virrey**

Edita: Ajuntament de l'Eliana, 2011

NEXOFÍA, LIBROS ELECTRÓNICOS DE LA TORRE DEL VIRREY,  
colección dirigida por Antonio Lastra

Apartado de Correos 255  
46183 l'Eliana (Valencia) España

<<http://www.latorredelvirrey.es>>  
<[info@latorredelvirrey.es](mailto:info@latorredelvirrey.es)>

Diseño: Patraix Lingua

ISBN: 978-84-695-0794-0

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
LITERATURA Y PINTURA Y ESCULTURA	12
<b>Pierre Reverdy y el cubismo</b>	12
<b>Pablo Gargallo, fotografía y cine</b>	26
<b>González Bernal y la escritura surrealista</b>	42
LITERATURA Y FOTOGRAFÍA	53
<b>El impacto fotográfico en la literatura</b>	53
<b>Fotografía y literatura española</b>	71
<b>Fotografía y literatura hispanoamericana</b>	84
LITERATURA Y CINE	101
<b>El impacto del cine en la literatura</b>	101
<b>Literatura y ritmos visuales</b>	128
<b>Literatura cinematográfica en las vanguardias francesas</b>	137
CONCLUSIONES	153
FUENTES	158

## INTRODUCCIÓN

Los acontecimientos que llamamos “historia” están conectados entre sí, y solo mediante un esfuerzo por comprender esas interferencias y entrecruzamientos entre las diversas actividades que desempeña el ser humano es posible comprender la magnitud y la complejidad que los alimenta. Una visión de conjunto en la que confluyen no solo las disciplinas artísticas en todas sus modalidades, sino la ciencia y la tecnología, la filosofía y la vida cotidiana, permite explicar las razones que dan sentido a lo que hemos sido y nos hace ser lo que ahora somos.

En ese trascurso temporal se producen momentos álgidos a causa de sucesos capitales que marcan un antes y un después en ese devenir. Los diferentes soportes para la palabra han condicionado y transformado la manera de hacer y comunicar esa palabra como vehículo de transmisión de conocimiento, y en ello está incluida la literatura. Lo explica a la perfección Alberto Manguel en su *Historia de la lectura*. La imprenta supuso una transformación radical en el modo de fabricar y recibir la literatura, pero también en la manera de ordenar y transmitir el pensamiento. Con la imprenta termina la literatura de tradición oral porque se fijan los textos. Y no solo los textos literarios, también la música renuncia al margen de interpretación subjetiva para fijarse en las formas escritas que hoy conocemos. La perspectiva pictórica, que es

una forma de ordenar el espacio y la manera de aprehender ese espacio, es el resultado del modo renacentista de explicar y disponer la visión del mundo, que nace a la par que irrumpe la imprenta en el horizonte intelectual.

Esta visión del mundo construido a la medida del hombre y desde el hombre como referencia, también desde un punto de vista científico, perdurará hasta finales de siglo XIX. Nos encontramos ante un macroperiodo que se prolonga a lo largo de varios siglos de arte y conocimiento. La irrupción de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX y la posibilidad de reproducir el mundo de forma mecánica es comprable, en su importancia, con la que tuvo la imprenta en el siglo XVI. La visión del hombre deja paso a la visión de la máquina, y se abre de este modo una nueva etapa en la manera de ver, clasificar y transmitir el conocimiento.

El arte, junto con el resto de asuntos que conciernen al hombre, sucede en una red de conexiones compleja y rica. Cómo explicar la aparición del “ruido” como concepto y práctica musical sin tener en cuenta la vida y presencia de las máquinas capaces de producir sonidos no ya a la altura de los hombres, como sucedía con los ejes de la carreta de Atahualpa Yupanqui, sino ruidos a la altura de las máquinas, más allá de toda capacidad humana por volumen e intensidad. Desempeñó un papel capital la posibilidad tecnológica de grabar esos ruidos, manipularlos y reproducirlos hasta llegar a la música concreta. No podemos entender el arte del siglo XX sin tener en cuenta la divulgación del psicoanálisis y la teoría de la relatividad, la eclosión del motor y de los medios de transporte, así como de la imagen como medio de expresión dominante que se impone por encima de la palabra escrita.

Los trabajos que a continuación se presentan reflexionan sobre algunos de esos aspectos transversales que atañen a disciplinas diversas que encuentran su explicación en la cercanía de medios y la necesidad de dar respuesta a unas necesidades compartidas.

Así ocurre con la primera parte que dedicamos a la literatura y la pintura. No se ha dado la importancia que merece

a la confluencia de intereses y preocupaciones intelectuales que compartieron y animaron los poetas y pintores de la primera vanguardia histórica, entre los que se encuentra Pierre Reverdy. Amigo personal de los pintores cubistas, fue uno de sus primeros teóricos, y esa reflexión se traduce en una nueva manera de hacer literatura, aun a pesar de que el propio Reverdy rechazara el calificativo de *cubista* para su propia poesía.

Pierre Reverdy fue igualmente amigo personal del escultor Pablo Gargallo. En el trabajo que dedicamos al escultor, proponemos una visión que revela las preocupaciones estéticas de Gargallo emparentadas con la corriente intelectual de la época en sintonía con el discurso cubista como queda patente en algunas de sus obras. Pero hemos querido igualmente mostrar un aspecto menos común al que nunca se hace referencia en los estudios dedicados a Gargallo, que son la práctica fotográfica, por un lado, y su interés por el cine, por otro.

Con respecto a la fotografía, hay que decir que Gargallo utiliza la cámara como herramienta para documentar sus trabajos, por un lado. Pero queremos ir más lejos y añadir que en el trabajo escultórico de Gargallo existe implícita una visión fotográfica que se revela, nunca mejor dicho, a través del modo en que sus esculturas dialogan con la luz. Es una pena que sus obras expuestas en museos en tanto que objetos no reciban una iluminación que realce y ponga de manifiesto esta visión fotográfica de la que hablamos. Sí que puede percibirse en el modo en que el fotógrafo Jean Bescos interpretó la obra de Gargallo para el primero de los catálogos razonados del escultor. La manea de fotografiar de Bescos permite comprender de manera flagrante lo que Gargallo estaba viendo cuando creaba los volúmenes y su manera de construir el espacio mediante la negación del espacio.

En cuanto a Gargallo y el cine, el escultor no solo se interesó por el séptimo arte de forma anecdótica, como por ejemplo en los diferentes retratos que realizó de Greta Garbo, sino que su vinculación con el cine tiene algo más profundo y que lo emparenta con la visión cubista de construc-

ción mediante planos superpuestos. El cine como lenguaje brindó a la pintura, la literatura y la escultura, la posibilidad de construir espacios narrativos mediante la combinación de planos que se complementan y necesitan de la participación de lector/espectador para cerrar el circuito comunicativo. Ahí es donde Pablo Gargallo está en sintonía con las inquietudes estética de origen cinematográfico, al construir esculturas mediante el montaje de planos que, superpuestos y entrecruzados, ofrecen el volumen del relato mediante una elipsis que termina de completar el espectador.

El pintor González Bernal desarrolló una limitada pero interesante producción poética junto a su actividad pictórica, al igual que otros muchos artistas surrealista contemporáneos suyos. Sus textos ponen de manifiesta las conexiones que con la práctica y la estética vanguardista dominante en la primera mitad del siglo XX que fue el surrealismo. Se trata de un práctica bastante frecuente que se repite y refleja la búsqueda de expresividad a través de medios diversos, particularmente notables durante las vanguardias. Ribemont-Dessaignes, Lorca, Prévert, entre otros muchos, son notables dibujantes. Y otro tanto puede decirse en sentido contrario.

La segunda parte está dedica a las interferencias entre literatura y fotografía. Mucho se ha escrito sobre la influencia del cine en los modos y formas literarias de la modernidad, y sin duda la ha tenido. Mucho menos habitual, inexistente hasta hace bien poco y todavía escasa en el panorama español e internacional, la influencia y los intercambios que existen entre fotografía y literatura. Ya no solo porque numerosos escritores practicaran la fotografía como actividad complementaria, y al contrario, sino porque la fotografía supuso un verdadero terremoto para la actividad artística de finales del siglo XIX. La irrupción y desarrollo de la fotografía coincide en el tiempo, y las coincidencia nunca son casuales, con el nacimiento de un nuevo género literario que supone una puerta abierta hacia nuevos horizontes en la historia de la literatura. Nos estamos refiriendo al poema en prosa como modelo y fórmula literaria.

La fotografía trae consigo, igualmente, el álbum de familia como modelo de representación, tanto por su estructura, que va influir en novelas importantes del siglo XX, como por la aparición del nuevo héroe que va a ejercer de protagonista en las historias de la narrativa moderna. Ese nuevo héroe es un personaje sin nombre, un personaje cualquiera, un anti-héroe, un individuo *prosaico*, anodino, irrelevante. Eso es lo que hace la literatura moderna bajo la influencia directa de la fotografía. La imagen hace que las cosas se vuelvan interesantes no porque lo sean, sino porque se convierten en imágenes, y eso las hace interesantes. Este fenómeno se llama “fotogenia”, y nos encontramos ante uno de los acontecimientos estéticos más relevantes de la modernidad.

Dedicamos dos capítulos a la presencia de la fotografía en la literatura española y en la literatura de Latinoamérica. En ambos casos, la influencia como práctica, en el caso relevante de Rulfo, o como presencia, en el ejemplo excepcional de Gómez de la Serna, Bioy Casares o Cortázar, hacen de la imagen fotográfica un referente clave para entender aspectos capitales de la literatura sin los cuales obras de la importancia de *En busca del tiempo perdido* de Proust, *La montaña mágica* de Tomas Mann o *El amante* de Marguerite Duras, por poner algunos títulos paradigmáticos, quedarían amputados.

Por último, nos acercamos al cine como el acontecimiento visual que, junto con la fotografía, ha supuesto la transformación radical de las formas del arte del siglo XX. Entre las aportaciones que el cine materializó y llevó a la práctica de manera general, hay que señalar la de la imagen como una de las más importantes. La imagen no en tanto que representación icónica, sino como proceso intelectual de producción de sentido.

Entendemos por *imagen* una nueva manera de decir hasta entonces inédita. Este nuevo código se fragua mucho antes de que el cine hiciera su aparición. Hay que remontarse hasta Lautréamont y su definición de *belleza*, al asimilarla a la coincidencia inesperada de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección. Lautréamont, que per-

tenece a lo que se entiende, mal calificada y entendida, por literatura decadente, es decir, la literatura que se hizo en el último cuarto del siglo XIX y que encierra ya de alguna manera todo lo que más tarde concretaron y desarrollaron las vanguardias.

La imagen, como concepto, ofrece la posibilidad de unir dos elementos dispares que por el hecho de entrar en colisión, sin razón aparente que justifique ese encuentro, hace saltar la chispa de la poesía, tal y como Pierre Reverdy lo definía años más tarde. Un proceso que es válido para la literatura, pero que se encuentra en la base de la esencia misma del cine, que no es otra que el montaje como recurso capital del lenguaje visual cinematográfico. Y como consecuencia de la imagen, la elipsis, la secuencialidad y la irrupción de los primeros planos, los objetos y los sustantivos en el panorama del arte y de la literatura. En este mismo sentido, los tempos del discurso literario se aceleran de manera sorprendente, originando nuevas competencias basadas en la economía de medios traducida en elipsis narrativas espectaculares.

El último capítulo de este libro está dedicado a un género literario que surgió como consecuencia de un fracaso. El cine, desde sus orígenes, despertó grandes expectativas en el mundo literario. Muchos escritores vieron en el séptimo arte, tal y como Ricciotto Canudo lo bautizó, una forma de renovar las formas de la literatura, pero igualmente un modo de ganarse la vida mediante la redacción de guiones cinematográficos. Buena parte de estos guiones nunca llegaron a materializarse en películas, quedando en simples embriones o propuestas. Esto tuvo dos consecuencias. Un primer resultado formal, pues el modo y el estilo de escribir guiones cinematográficos influyó de manera directa en la manera de hacer literatura por el uso del presente de indicativo, forma déctica de la imagen por antonomasia, frases nominales, o indicaciones espaciales propias del guion que empiezan a utilizarse en textos exclusivamente literarios.

Por otra parte, estos guiones inutilizados para la industria cinematográfica, fueron reescritos y utilizados por sus autores como obras que se emparentaban con un género que

debe su nombre al cine y a esa frustración implícita en el apelativo de *cinemoemas* o *cinenovelas* que llevan esos títulos para siempre arrumbados en el limbo del paraíso cinematográfico.

Estos tres aspectos que abordamos en sus correspondientes secciones —pintura, fotografía y cine— dan cuenta de la importancia de estas intersecciones. Sin la presencia de unos y otros en la historia de sus formas es difícil entender el alcance y la riqueza de lo que ocurre en la historia y evolución de las formas artísticas que jalonan la historia estética de la modernidad.

## LITERATURA Y PINTURA Y ESCULTURA

### **Pierre Reverdy y el cubismo**

De vez en cuando, muy de vez en cuando, pues en raras ocasiones las modas literarias rompen el silencio empeñado en torno a ciertas épocas y determinados autores, oímos hablar de cubismo literario, o literatura cubista. Hay que decir, antes de nada, que el cubismo en poesía nunca existió como movimiento, o grupo, ni tan siquiera como escuela. No existen manifiestos ni una voluntad deliberada y decidida por parte de sus protagonistas para comulgar y decirse en torno a unas ideas, como sucede, sin embargo, en otros ismos de mayor asentamiento en la historia de la literatura.

Lo cierto es que el apelativo cubista esconde para la crítica de la época una intención despectiva, malintencionada. Los poetas y escritores implicados reaccionan con cautela (Apollinaire), indiferencia (Cendrars), aceptación condescendiente (Max Jacob), o rechazo firme (Pierre Reverdy). No obstante, dejando a un lado la polémica circunstancial, lo cierto es que en torno a la pintura cubista se aglutinan una serie de escritores para quienes sus planteamientos estéticos, sus discusiones y sus intercambios no son otra cosa que una respuesta compartida a unos problemas y unas necesidades estéticas comunes: Gris, Picasso, Braque, Se-

verini, los escultores Gargallo y Laurens, entre otros, comparten el espacio, los lugares, el tiempo y las ideas.

Dos revistas, *Sic* (1916-1919), dirigida por Pierre Albert-Birot, y *Nord-Sud* (1917-1926), por Pierre Reverdy, se convierten en portavoces de las nuevas tendencias literarias que se están fraguando en Francia al umbral de la segunda guerra mundial, y que terminará con la gran eclosión del surrealismo. Junto a los artistas plásticos, un grupo de escritores conforma el panorama de una renovación profunda y radical que está teniendo lugar en el mundo del arte: los referidos Albert-Birot y Reverdy, junto a Apollinaire, Max Jacob, Paul Dermé, Huidobro, André Salmon, Blaise Cendrars, fundamentalmente, forman parte de este grupo vinculado con los modos del cubismo.

De entre ellos, Pierre Reverdy destaca no solo como uno de los poetas de más envergadura literaria, sino como el de mayor influencia real, estéticamente hablando, sobre la generación inmediata de escritores: los jóvenes Aragon, Breton y Soupault confiesan una admiración y un respeto profundos hacia Reverdy, como el propio Philippe Soupault recuerda en sus *Mémoires de l'oublié*.

Una vez más, he de insistir sobre la losa de silencio que injustamente se cierne sobre la obra de Reverdy el solitario, temperamental, insobornable y obstinado; su malditismo efectivo —nada de gazmoñerías literarias—; la irrelevancia que otorga a su anecdótico vital, o la cautela con la que vive la conversión al catolicismo y el retiro junto al monasterio de Solesmes durante más de treinta años, hasta su muerte en 1960.

Cuando releemos los homenajes y testimonios aparecidos al poco tiempo de su desaparición, el de *Entretiens sur les lettres et les arts* un año después, el de *Mercur de France* en el 62 —tal vez el más importante—, el de la fundación Maeght en 1970, se repiten los mismos signos de reconocimiento y deuda. Pero la proyección de su obra hasta ocupar el lugar que le corresponde no termina de romper. Me constan recientes intentos fallidos por parte de prestigiosas revistas e instituciones francesas para dar un nuevo impulso

a la figura de Pierre Reverdy, nombre inevitable en el panorama del arte contemporáneo.

Los pintores cubistas renuncian a una concepción del cuadro y del mundo sustentada en la perspectiva como eje normativo que ordena y dispone la realidad. La perspectiva es substituida por una visión que reúne planos diversos en un acercamiento sintético. Aparecen los *papiers collés*, que son una forma de incorporar la materialidad del mundo prescindiendo de cualquier modificación o manipulación creadora.

La realidad está más presente que nunca en el cuadro, más real incluso, como sucede con la palabra. En poesía, la metáfora es substituida por la imagen, incorpora, como los pintores en sus *papiers collés*, diálogos y fórmulas coloquiales extraídos de la calle; y la linealidad del discurso, su temporalidad y coherencia sucesiva como discurso en perspectiva, deja paso a una fragmentación progresiva de su sintaxis. Ruptura sintáctica que entraña una yuxtaposición de sus elementos. El arte, por otra parte, incorpora la inmediatez de los objetos, como la literatura construye en torno a la palabra el núcleo esencial de su expresividad.

Pierre Reverdy, además de convertirse en una de las principales fuentes de reflexión sobre el cubismo plástico, es el primero en formular, en 1918, lo que va a convertirse en un principio clave para la literatura contemporánea: la imagen literaria en tanto que principio de asociación de realidades diversas. Este procedimiento creativo se repite en *collages* y fotomontajes, en cine, en pintura y escultura, y, por supuesto, en poesía: el modo de entender la pintura en Gris, los *collages* en Marx Ernst, la fotografía por Man Ray, los *ready-made* en Duchamp, el montaje cinematográfico con Eisenstein, son algunos ejemplos de referencias concretas y verbales. La imagen literaria se convierte en soporte clave del primer manifiesto del surrealismo de 1924: el grupo de Breton asumió la formulación estética de Reverdy en tanto que procedimiento creativo, incorporando la escritura automática a este vehículo formal, además del humor corrosivo que distingue a los surrealistas.

Se trata de poemas urbanos, una nueva estructuración fonética y sintáctica, el uso de los espacios en blanco, la inclusión de la prosa, diversidad de tonos y registros, la disyunción de perspectivas en el discurso poético, sus descripciones devastadoras... Únicamente voy a detenerme en el talante que imprime a sus poemas una austeridad que crece a lo largo del tiempo. Austero: en el sentir y en el hacer. Su poesía se vuelve cada vez más desnuda, y por lo tanto más humana.

Con el advenimiento del siglo XX la experiencia literaria manifestó un extenso impulso renovador que fue transformando las estructuras fundamentales de la narración. Todas las ficciones, en especial novela y poesía, reflejan una sucesiva partición en sus discursos. Las obras del incipiente siglo son el resultado de un lenguaje que se desmenuza, incapaz de expresar la hegemonía del informador decimonónico. Uno de los aspectos que ilustran esta ruptura, pues se trata de una escisión y, por lo tanto, de un nacimiento también, atiende a la fuente generadora que alumbró la palabra. Al observar ese decir preciso se evidencian las voces que pugnan por hablar. La poesía resulta ser una fábula que cierne personajes y tiempos con el propósito de relatar sin olvidarse a sí misma y su contar lírico. Los poemas de Pierre Reverdy elegidos fundamentan el sentido de lo expuesto, y tienen esa doble importancia del autor, que no es otra que la empresa siempre insostenible de su obra.

En este desvanecimiento primordial que es el siglo XIX, acaece una usurpación del centro de interés: las historias ya no cuentan nada,<sup>1</sup> nada sucede, se desvanece un acontecer sucesivo que responde al propósito ambicioso de reflejar (representar) una realidad mediata. Otra voluntad poderosa se anuncia en las nuevas conciencias: insuflar en sus escritos el firme deseo de un trascurrir en el ámbito de lo formal, en el dominio del concepto, en la organización de sus discursos.

Como contrapartida, un detalle inane es motivo suficiente para la creación. El lenguaje se ocupa ahora de la

---

<sup>1</sup> S. BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Librairie Nizet, París, 1959, p. 648.

función desempeñada por la crónica durante los siglos precedentes.

Sigue existiendo, no obstante, un acontecer que no responde al yugo temporal de la realidad. El poema preconiza, no el reflejo, sino el acceso como realidad independiente al conjunto de realidades del que se inspira, “ne tenant compte des objets que comme élément et non comme point de vue anecdotique”.<sup>2</sup> Aquello que acontece más allá de los límites de la palabra ha dejado de ser motivo de interés. El *objeto* es convertido en material a partir del cual se obtiene un resultado insólito que nada tiene que ver con origen primordial del que fue obtenido.<sup>3</sup>

Aucun mot n'aurait mieux pu, sans doute, exprimer sa joie. Il le dit et tous ceux qui attendaient contre le mur tremblèrent. Il y avait au centre un grand nuage —une énorme tête et les nuages observaient fixement les moindres pas marqués sur le chemin. Il n'y avait rien pourtant et dans le silence les attitudes devenaient difficiles. Un train passa derrière la barrière et brouilla les lignes qui tenaient le paysage debout. Et tout disparut alors, se mêla dans le bruit ininterrompu de la pluie, du sang perdu, du tonnerre ou des paroles machinales, du plus important de tous ces personnages.<sup>4</sup>

El mismo título del poema resulta ya significativo: “Mécanique verbale”, funcionamiento; “Don de soi”, la individualidad creadora que organiza, dispone, una conciencia racional que reúne los dispositivos necesarios para que el artificio tenga lugar.

---

<sup>2</sup> P. REVERDY, “Sur le cubisme” (*Nord-Sud*, núm. 1, 15-III-1917), incluido en *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, París, 1975, p. 20 (“teniendo en cuenta los objetos como elementos y no como punto de vista anecdótico”).

<sup>3</sup> Véase J. PAULHAN, *La peinture cubiste*, Denoël y Gontier, París, 1970.

<sup>4</sup> P. REVERDY, “Mécanique verbale et don de soi” (*Etoiles peintes*, 1921), incluido en *Plupart du temps 1915-1922*, París, Gallimard, 1969 (vol. II), p. 72 (“Ninguna palabra hubiera podido sin duda expresar su felicidad. Había en el centro una gran nube —una enorme cabeza y las nubes observaban fijamente las menores marcas del camino. No había nada sin embargo y en el silencio las actitudes se volvían difíciles. Un tren pasó tras la barrera y enturbió las líneas que formaban el paisaje en pie. Y entonces todo desapareció, me mezcló en el ruido interrumpido de la lluvia, de la sangre pedida, del trueno y de las palabras maquinales del más importante de estos personajes”).

La primera de las afirmaciones nos introduce sin preámbulos en el sospechoso universo de la ficción. ¿Qué significa esta primera sentencia omnipresente, categórica? ¿A qué palabra está haciendo referencia? La incógnita queda abierta, como un libro, bajo el signo sibilino de una suposición. El sujeto del enunciado desempeña una función distinta a la del narrador que inmediatamente inaugura la segunda secuencia narrativa en tercera persona.<sup>5</sup> El enunciado categórico “Aucun mot n’aurait mieux pu, sans doute, exprimer sa joie” está introducido en la esfera narrativa por la fórmula “il le dit”, que sucede y pertenece al registro de la tercera persona utilizado hasta el final del poema.

Por el momento la información nos ha sido suministrada por medio de dos conductos: el del autor implícito, primero, recurso que pone de relieve la autenticidad del discurso y da crédito a la voz del narrador, segunda de las vías. Se establece de esta manera una clara distancia retórica que actualiza e implanta la realidad ilusoria de la literatura.

Por medio del narrador que comunica los “acontecimientos” sirviéndose de la tercera persona, son presentados los personajes, los diferentes héroes, sin rostro, carentes de atributos. *Personaje* (su idea antropomórfica) es aquí un elemento más que se suma al conjunto del poema. Cumple la misma función que la “nube”, el “tren” o el “ruido”, protagonistas irrecusables de la acción. El hombre reaparece insistentemente aludido, vislumbrado a través de sus fragmentos (“tête”), en el eco sustantivado de los pronombres “il” y “ceux qui”.<sup>6</sup>

El misterio persiste. El destinatario desconoce la palabra que hace temblar a las figuras contra el muro. La retórica del poema está puesta al servicio del sostenimiento de esta intriga a lo largo de toda la secuencia: “la durée d’intérêt d’une oeuvre est peut — être en raison directe de l’inexplicable qu’elle renferme. Inexplicable ne veut pas dire incompréhensible”,<sup>7</sup> ha escrito Reverdy. Los distintos elementos

---

<sup>5</sup> W. BOOTH, *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1978, p. 43.

<sup>6</sup> M. GUINEY, *La poésie de Pierre Reverdy*, Georg, Ginebra, 1966, p. 27.

<sup>7</sup> P. REVERDY, “Self Defence Critique-Esthétique” (1919), incluido en *Nord-Sud*, p. 111 (“la duración del interés de una obra es poco —está en

que constituyen el poema están en función de esta incógnita, alimentan un desconocimiento, la comprensión de una infabilidad latente que emana de medios racionales.

El narrador, fiel a la misión que le ha sido encomendada, continúa informando en el tono distante del que indica en el horizonte un objeto, un detalle imperceptible, presente: “il y avait”. Unas líneas más abajo, mediante el mismo recurso, parece negarse, negando la enunciación, al descubrir el entramado de la ficción que está teniendo efecto “il n’y avait rien”. El misterio continúa sin ser desvelado, las actitudes desconocidas, las razones de la dificultad irresolutas.

Observamos estructuras binarias que organizan el acontecer en torno a elementos enfrentados: por un lado “él”, personaje que habla, que dice; por otro “aquellos que tiemblan” al oír sus palabras; una “cabeza enorme” y otras que observan; había, no había.

La voz que narra facilita la presencia de un paisaje de carácter “mecánico” (un tren). El tren como motivo, su paso, sirve de dispositivo para la conclusión del texto unificando todos los elementos que han aparecido hasta el momento. La velocidad del tren confunde las líneas del paisaje, la lluvia, la sangre, el trueno, las palabras, lo “más importante de estos personajes”. La figura humana, como ha sido dicho más arriba, es una pieza más de esta naturaleza arrebatada, voces, detenimiento. El ruido, la lluvia, el trueno, el tren se confunden con la sangre (vida) y la palabra (pensamiento).

Por último, el narrador es sometido a dramatización en el texto. La última sentencia vuelve a recordar la distancia ficción que separa discurso y personajes, emisor, destinatario (guía literaria), una palabra de su signo.

La incógnita persiste, la trama se organiza en el centro de una “gran nube”. Es el silencio la última de las voces, donde todo se confunde, y todo se precipita.

Aun a pesar de un devenir organizado, observamos que, bajo una forma y una estructura narrativas, el texto se desdice. Si alrededor del discurso se reúnen los procedimientos

---

proporción directa a lo inexplicable que encierra—. Inexplicable no quiere decir incomprensible”).

adecuados para que un estado de narratividad acaezca, el relato prescinde del concepto convencional y normativo del “contar”: decir una historia durante un acontecer temporal, una cadena de hechos asociados de acuerdo con presupuestos causales. La atención, la importancia del héroe es ahora lingüística, autodisciplina, pues “si la parole elle-même n’est pas une action, au sens fort, son contenu peut être un récit d’actions”.<sup>8</sup> Cada sustantivo es una aventura imposible, una imagen inesperada con respecto a la norma regida por la anécdota. Por otra parte, aquí, de acuerdo con estas características, no suceden acontecimientos. No es posible determinar un personaje, activo o pasivo, que emprende o padece una acción real, determinada y sucesiva. Los acontecimientos existen, en la forma y en el tiempo, sometidos a una organización estructural, obedeciendo a las leyes más elementales de la retórica. Las leyes estipuladas de la casualidad no son respetadas. Asistimos a una mediatización de impulsos narrativos que rehúye una lógica extraliteraria. El texto está sujeto a la organización normativa del texto. La “historia” que tiene lugar está emplazada más allá de la anécdota. Es la respuesta a una voluntad constructora: un espacio de silencio, substituir la crónica verosímil por una manifestación autárquica, el miedo por una paráfrasis del miedo.

La consecuencia más inmediata de este nuevo estado poético es la disociación profunda entre discurso y relato. Tanto uno como otro sufren radicales transformaciones. El relato ha sido liberado de las leyes convencionales de articulación. Se rige, ahora, por una proximidad conceptual que reúne en un centro activo y poético los elementos más alejados. El acontecimiento abandona la relación causa-efecto por una estructura sólidamente establecida según la cercanía conceptual de los recursos. Abandonado el ámbito de la realidad (realidad literaria), es decir, de las ficciones, se procura un acercamiento o, mejor, un asedio de la materialidad objetual y objetiva. El desasosiego discursivo que la ruptura del equilibrio entre discurso y relato desencadena, no es otra

---

<sup>8</sup> T. TODOROV, “II. Un roman poétique”, incluido en *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978, p. 110.

cosa que la búsqueda de un orden nuevo, de una prístina realidad estructural.

De todos los rasgos que caracterizan la generalidad de las ficciones, tal vez aquellos que desempeñan un papel más decisivo, atiendan no tanto al objeto mismo sino al valor intrínseco que lo particulariza y, más que nada, a su observación. Como señala Mary Ann Caws en un estudio sobre el autor de *La Guitare endormie* titulado *La main de Pierre Reverdy*, es “l’importance de ce qu’on voit, de la manière dont on voit, et de la perspective selon laquelle on voit”,<sup>9</sup> la intención última.

Asistimos en la obra de Reverdy a una dinamización de las funciones del narrador, por una parte, y, en segundo lugar, a un desarrollo progresivo de los puntos de vista. Si se considera la focalización según el timbre emisor, es posible determinar las transformaciones de un narrador que contempla inmóvil una realidad, a la espera, acaeciendo el tiempo en torno suyo, siendo su voz “trasmisión”, “testimonio” de esa realidad, en una confluencia activa de perspectivas dispares. Este narrador accede al dinamismo, al movimiento, comienza a desplazarse a lo largo de la ficción. Se implica, observa, informa desde diferentes lugares. Nos muestra una realidad cambiante, no porque esa realidad se transforme, lo que puede suceder, sino porque el ojo que ve, observa de manera dinámica a lo largo de unos acontecimientos narrativos.

#### L'ÉTE DANS LA VILLE

La lueur perpendiculaire s'est assise sur mes genoux  
Voyez comme les maisons s'envolent en poussière  
Dans le soleil qui pulvérise leurs façades  
Toute la journée en promenades  
Dans les squares verts entourés de barrières  
Un morceau de campagne dont vous seriez jaloux  
O vous que vos moyens envoient aux bains de mer et qui  
m'en rapportez des souvenirs amers  
Quels voyages plus doux que ne font pas nos pieds  
Au lieu de trimbaler ses malles à la gare

---

<sup>9</sup> M. A. CAWS, *La Main de Pierre Reverdy*, Ginebra, Droz, 1979, p. 42.

Regarde le soleil le ciel les bords des quais  
 En rentrant ce soir j'ai fait le tour du monde  
 Dans la mélancolie si la raison s'égare  
 Malgré tous mes efforts pour que nous restions gais  
 Je regagne mon trou et ses fraîcheurs profondes  
 A moins qu'un soir je déteste la solitude  
 Mais alors gardez-moi votre sollicitude  
 Je me rappelle à vos bons souvenirs.<sup>10</sup>

Podemos observar que a lo largo del poema su narrador varía los ángulos de visión sirviéndose de elementos lingüísticos. Gracias al uso de pronombres, diferentes facetas de una misma realidad se relacionan en una suerte de intersección discursiva. Con el primer verso, mediante el adjetivo posesivo “mes”, el narrador acude al drama del poema comprometiéndose con la corriente ficción. A continuación, el punto de vista se desvía hacia “leurs” (“Dans le soleil qui pulvérise leurs façades”). Aparece un narrador, con las implicaciones y significados que ello representa: “Un morceau de campagne dont vous seriez jaloux / O vous que vos moyens envoient aux bains de mer”. El narrador hace referencia a sí mismo de forma subrepticia (“et qui m'en rapportez”) para implicarse en el discurso junto con los narratorios aparecidos en los versos inmediatamente citados: “Quels voyages plus doux que ne font pas nos pieds”. Nuevamente surge la dramatización y el narratorio (“ses malles”) y la proyección directa del discurso fuera del texto: “Regarde le soleil les bords des quais”. En los últimos versos los narradores se

---

<sup>10</sup> P. REVERDY, “L'Été dans la ville” (*Cale sèche*, 1913-1915), incluido en *Main d'œuvre, poèmes 1913-1945*, París, Mercure de France, 1949, p. 476 (“VERANO EN LA CIUDAD / El resplandor perpendicular se ha sentado en mis rodillas / Mirad cómo las casas se desvanecen como polvo / En sol que pulveriza sus fachadas / Todo el día de paseo / por las plazas rodeadas de vallas / Un trozo de campo del que tendrías envidia / Usted a quien su posición envía a los baños de mar de donde / me trae amargos recuerdos / Que dulces son los viajes que no hacen nuestros pies / En lugar de arrastrar maletas por la estaciones / Mira el sol la orilla de los andenes / Al volver resta noche he dado la vuelta al mundo / En la melancolía si la razón se extravía / A pesar de mi esfuerzo para que sigamos contentos / Vuelvo a mi agujero y a su frescor profundo / A menos que una noche deteste mi soledad / Entonces guárdeme su solicitud / Recuerdo sus buenos recuerdos”).

encuentran en un acontecer lírico mediante un intercambio de funciones: el primero lleva a cabo un viaje imaginario, poético. Cuanto más desciende a la intimidad de la morada, mayor desplazamiento en el sueño, con respecto al periplo real de la voz que cuenta: “O vous que vos moyens envoient aux bains de mer”, “En rentrant ce soir j’ai fait le tour du monde”. Ambos equilibran la tensión del discurso. El que cuenta parece volver a una posición original para ver desde la perpendicular de sus ficciones: “Je regagne mon trou et ses fraîcheurs profondes”. Parece el autor interpelar la existencia de unos personajes. La ficcionalidad inclina su peso del lado de la emisión. Un sujeto que habla perteneciente a la realidad ilusoria que de su propia voz se desprende. Palabra ficticia.

Encontramos en la obra de Reverdy numerosos ejemplos de focalización informadora del discurso. Estas focalizaciones desde el interior del relato son diversas. Cabe señalar, de entre ellas, la narratividad que emana del cuerpo mismo del discurso. Esta polarización implica a todos los focos de emisión, estableciendo una complementariedad. Tanto narrador como personajes son dramatizados y comprometidos en el devenir de los acontecimientos. Existe un diálogo, un intercambio, una dependencia entre sujeto y objeto. Los elementos activos pueden transformarse en pasivos, y viceversa. El sujeto deviene objeto de ficción, el objeto en artífice de su historia.

#### ENTREPRISE

La bande roule aux mains des plus forts

Celui qui tient la corde serre bien

Il s’agit d’entrer

Une ombre dans l’angle du couloir étroit a remué

Le silence file le long du mur

La maison s’est tassée dans le coin le plus sombre

Et un doigt levé nous menace

Les cheminées raidies marquent une heure nouvelle  
sous la lune

On se suit

La peur à chaque pas soulève un nouveau bruit

Fait craquer les bottines  
Il y a l'entrée du port palpitante comme une gorge  
La boutique du coin débraillée veille encore  
Sa lumière traîne sur le trottoir  
Et nous n'avons pas encore commencé

Minuit

C'est un moment précis  
Qui s'éternise dans le vent  
Les mains tremblantes dans la nuit vont en avant  
Je vous suis  
Je m'en vais  
Je tourne et j'ai peur  
Je voudrais me sauver

Minuit

La pendule sans fin sonne à coups de marteau  
Sur mon coeur  
En entrant dans la maison sinistre et désolée dont  
j'ai perdu le numéro.<sup>11</sup>

El poema comienza desde la objetividad del que informa: “La bande roule aux mains des plus forts / Celui qui tient la corde serre bien”. Se establece de esta manera una distancia con respecto al devenir del relato que permitirá el juego ilusorio sobre la perspectiva a lo largo de todo el poema. No obstante, ya a partir del tercer verso (“il s’agit d’entrer”), la confusión tiene lugar. Resulta difícil determinar si el foco de

---

<sup>11</sup> PIERRE REVERDY, “Entreprise” (*La Lucarne ovale*, 1916), incluido en *Plupart du temps...*, o. cit., pp. 148-149 (“EMPRESA / La cinta gira entre las manos de los más fuertes / El que sujeta la cuerda aprieta fuerte / Se trata de entrar / Una sombra en el estrecho pasillo se ha movido / El silencio se desliza a lo largo del muro / La casa se ha apelmazado en el rincón más oscuro / Y un dedo levantado os amenaza / Las chimeneas erguidas marcan una hora nueva / bajo la luna / Nos seguimos / A cada paso el miedo levanta un nuevo ruido / Hace crujir los botines / Aparece la entrada del puerto palpitante como una garganta / La tienda despechugada de la esquina está todavía despierta / Su luz se arrastra sobre la acera / Y nosotros todavía no hemos comenzado / Medianoche / Es un momento preciso / Que se eterniza en el viento / Las manos temblorosas en la noche van hacia delante / Os sigo / Me voy / Me vuelvo y tengo miedo / Me gustaría marcharme / Medianoche / El reloj suena sin cesar con golpes de martillo / En mi corazón / Entrando en la casa siniestra y abandonada de la que / he perdido el número”).

emisión parte del narrador, o ha sido desviado hacia el enclave de un personaje. Como veremos, la estructura final del texto descubre que tanto narrador como personajes forman parte de una sola unidad de ficción. Al final lo que podríamos definir como primera estrofa, la narración se focaliza de manera sospechosa por el conducto del pronombre plural “nous”. Decimos “sospechosa” porque el verso contiene cierta distinción que nos parece de una sugerencia extraordinaria: “Et un doigt levé nous menace”, como si el dedo vigilante de un dios narrador dispusiera el destino de sus personajes: “nous”.

En la segunda estrofa vuelve a repetirse una estructura similar a la primera. Tiene comienzo una focalización dirigida por un narrador deliberadamente objetivo (“Les cheminées marquent une heure nouvelle / sous la lune”), un verso intermediario e indefinido (“On se suit”), y la perspectiva de los personajes que vuelven a marcar el discurso por medio del sujeto plural de los versos: “Et nous n’avons pas encore commencé”. La forma impersonal “on” insiste sobre la dualidad que el discurso establece desde el inicio del texto poético, entre narrador y voces, dentro de las cuales se distingue la primera persona que encuadra una perspectiva particular, deslizándose en ocasiones hacia el pronombre sujeto “nous” del personaje plural. El discurso se desenvuelve en una imprecisión enunciativa con el propósito de favorecer la intersección de voces, de maneras de ver y decir. De nuevo la duda vuelve a plantearse, ya detrás de ese “nous” se esconde una incógnita que no nos es revelada.

El poema continúa con una intervención del narrador en la que la voz emisora vuelve a tender la trampa de la distancia: “Minuit / C’est un moment précis / Qui s’éternise dans le vent / Les mains tremblantes dans la nuit vont en avant”. Las dos últimas estrofas son reveladoras en lo que a la técnica que Reverdy utiliza se refiere, recurso empleado con frecuencia en el conjunto de sus escritos. Sembrar la polisemia narrativa en la estructura discursiva de los poemas, de manera que los papeles de un narrador múltiple y de los narradores se neutralicen. Asistimos a una historia contada

por una voz desde la distancia del suceso, y del mismo modo por personajes múltiples pero indeterminados. La palabra de ese narrador se actualiza en la primera persona que indica esta etapa final y parece confundirse con otros registros de la enunciación: “Je vous suis / Je m’en vais / Je tourne et j’ai peur / Je voudrais me sauver”. Indirectamente, en este relato en primera persona estaban comprometidos unos héroes bajo la forma pronominal “vous”.

Como resultado tiene lugar la ilusión de una confluencia narrativa. La distancia ficcional con respecto al mensaje torna en sujeto directo de la acción, presa de los acontecimientos: “Je m’en vais / Je tourne et j’ai peur / Je voudrais me sauver”. Efectivamente, la última estrofa confirma nuestras sospechas. La estructura es similar a aquella en la que el narrador suspendía cierta información: “Minuit / C’est un moment précis”. La diferencia crucial entre ambos momentos estriba en la profundidad focal del discurso. En esta estrofa que cierra el poema, la perspectiva queda incluida en el habitáculo mismo de la ficción: “Minuit / La pendule sans fin sonne à coups de marteau / Sur mon cœur”. La distancia sujeto-emisión es virtual, tratándose de una proyección desde dentro hacia el círculo imaginario del texto. La ilusión consiste en sugerir diferentes niveles en la composición narrativa, cuando esos niveles existen en una pluralidad de emisiones.

Así el verso quiebra su voz y celebra diversos puntos de vista, con lo cual los poemas se intensifican y tornan, de este modo, más verdaderos en su proximidad con el mundo verosímil del que se inspiran.

Toda literatura, y también la poética, es el resultado de una ficción. Con más motivo aún la poesía, pues lo sublime del objeto lírico persigue siempre un desbordamiento crucial, y extiende en torno suyo un conjunto de recursos para distribuir y ordenar esa ficción en el texto. Por ello, todas las literaturas necesitan una voz que las diga. Y en el poema, el ilimitado espacio del yo romántico, presente de la enunciación, se fragmenta en la temporalidad del relato, es decir, multiplica los puntos de vista. La unicidad decimonónica se

descompone, porque desfallece y porque en efecto es ahora múltiple, en estratos discursivos que articulan el enunciado mismo del poema.

La novela ha desarrollado, en el ámbito de las realidades ilusorias, aquellos procedimientos de verosimilitud que le son propios. Hemos de pensar que la poesía exige de forma similar, a través de la historia, su razón verosímil para dejarse creer, lo cual responde siempre a la necesidad del tiempo literario y los requerimientos del estilo, y de las modas, e igualmente de las circunstancias vitales que envolvieron a los hombres del incipiente siglo XX. Alguno de sus aspectos ha sido tratado en esta reflexión. La verosimilitud poética necesita, en cualquier caso, una dedicación más extensa de la que ahora ofrecemos. De una verosimilitud en crisis ha nacido, precisamente, la poesía contemporánea.

La historia de los años que desatan este siglo de poesía refleja un desaliento, pues la retórica naturalista quedó sin hálito para seguir contando, y una cita acorde donde confluyen las conciencias más dispares del arte en la eclosión multitudinaria que ha recibido el nombre de “vanguardias”.

### **Pablo Gargallo, fotografía y cine**

Este trabajo es el resultado de una investigación llevada a cabo sobre tres aspectos poco estudiados en torno a la obra del escultor Pablo Gargallo, y que reflejan el papel decisivo que desempeñó como artista en los movimientos estéticos de la primera vanguardia. Por otra parte, reflexionamos sobre la relación de la obra escultórica de Gargallo con tres lenguajes con los que mantuvo un diálogo creativo permanente y en donde queda manifiesta tanto la influencia como el intercambio de ideas entre el artista y el mundo de la literatura, la fotografía y el cine.

La amistad de Pablo Gargallo con el poeta francés Pierre Reverdy explica en gran medida la presencia del cubismo en uno de los caminos abiertos en su trayectoria. Pierre Reverdy, considerado uno de los máximos exponentes de lo que se conoce como *poesía cubista*, aunque él mismo rechazara

este término, fue además un relevante teórico del cubismo en los primeros años de gestación. Las conversaciones entre ambos, sus contactos personales con los protagonistas del incipiente movimiento vanguardista, tanto pictórico como literario, los sitúan en un lugar y en un momento privilegiado al que no es ajena la evolución que seguirán las esculturas de Pablo Gargallo, siendo manifiesta la confluencia de recursos expresivos entre el lenguaje del espacio propuesto por Gargallo y la poética del espacio puesta en práctica por su amigo Pierre Reverdy.

En cuando a la fotografía, el escultor utilizó de manera sistemática la fotografía, no solo para documentar su obra, sino como utensilio de trabajo que le permitía interpretar posibilidades diversas a partir de una misma idea, tal y como se deduce al estudiar con detalle las imágenes que se conservan en el archivo personal del artista.

Lo mismo podemos decir acerca del cine, hacia el que Gargallo nunca se mostró indiferente sino todo lo contrario, como lo prueban las obras que el escultor dedicó a algunas estrellas de Hollywood que en aquellos años gozaban de extrema popularidad. Sorprende cotejar las imágenes más populares de Greta Garbo con la interpretación que Pablo Gargallo hizo de la actriz. Por otro lado, la vinculación de Pablo Gargallo con el cine no es solo de tipo argumental, sino que obedece a unos planteamiento formales mucho más profundos en donde se puede establecer un paralelismo formal entre los procedimientos expresivos introducidos por el cine, como el montaje de planos, y la construcción de esculturas a partir de superficies planas, recortadas y montadas posteriormente hasta reproducir la sensación de espacio y simultaneidad espacial, tan y como sucede en el terreno de lo visual. Existe, pues, una correspondencia formal entre los cartones que Pablo Gargallo utiliza como etapa previa de diseño para sus trabajos en chapa y proceso de montaje cinematográfico a partir de segmentos de espacio y tiempo que, una vez ensamblados los unos y los otros, dan como resultado un discurso basado en la elipsis, es decir, en el espacio vacío, como signo de identidad. Esa elipsis o espacio vacío

solo podrá ser completada mediante la participación activa del espectador, otro de los rasgos formales que determinan la modernidad del arte y de la obra de Gargallo desde principios de siglo XX. Tampoco hay que pasar por alto la vinculación que tuvo su hermano Francisco con el cine, realizador de populares filmes en esos mismos años en Barcelona, tal y como se muestra a continuación.

Para llevar a cabo nuestra investigación, hemos contado con la ayuda inestimable de la hija del escultor, Pierrette Gargallo, que nos ha permitido acceder al fondo documental de imágenes que conserva en París sobre el trabajo de su padre y que se estudian aquí por primera vez desde un punto de vista estético, y del experto Rafael Ordóñez Fernández, autor de los catálogos razonados del museo Pablo Gargallo de Zaragoza y comisario de diversas exposiciones dedicadas al escultor. Del mismo modo, hemos consultado los fondos cinematográficos de las filmotecas nacional y de Cataluña rastreando la huella y el legado de Francisco Gargallo como realizador y su eventual vinculación con el universo escultórico de su hermano Pablo.

Pablo Gargallo llega a París por primera vez en 1903. Los llamados “escritores decadentes” reaccionan en contra de la estética naturalista dominante, que tiene la descripción precisa y detallada de la realidad como uno de sus pilares fundamentales. Un escritor como Huysmans, que comienza su trayectoria como escritor adscrito a los dictados de Zola, rompe definitivamente en 1884 con su novela *A Rebours* denunciando en el prólogo los excesos de la estética naturalista. Buñuel escribirá años más tarde un guion basado en otra novela de Huysmans, *Là bas*, que nunca llegará a materializarse en película. Baudelaire ha firmado su conocida diatriba contra la fotografía, uno de los textos más citados en teoría de la imagen y peor entendidos. La misiva del autor de *Las flores del mal* estaba dirigida contra una estética que reducía la obra de arte a una reproducción realista —Zola en *La novela experimental* (1880) compara las técnicas miméticas de la escritura con la fotografía—. Jules Renard publica *Histoires naturelles* en 1894 y Mallarmé su relevante *Un coup*

*de dés jamais n'abolira le hasard* en 1897. Schwob muere en 1905 y Remy de Gourmont en 1915. Son escritores que ofrecen una forma distinta de ver y contar el mundo que, objeto de un adecuado proceso de manufacturado intelectual, se consolidará en las llamadas “vanguardias históricas”.

Gargallo, como escultor, participa directamente, por formación y convicciones personales, en esta tradición decimonónica, que siempre reivindicará como la base fundamental sobre la que se desarrolla el conjunto de su trabajo. En los años del cambio de siglo se fraguan los conceptos estéticos y los procedimientos creativos que, por un exceso de veneración a postulados supuestamente modernos, se atribuye a las vanguardias, y en particular al surrealismo. El mundo de los sueños y lo sobrenatural como fuente de conocimiento, característico del surrealismo, tiene su origen en las propuestas de escritores de finales de siglo.

Su trabajo y sus opiniones muestran tanto el respeto a la tradición decimonónica como su convicción más firme en las innovaciones vanguardistas. “Apostar por un esfuerzo en la renovación de los medios plásticos —leemos en una de sus notas— no significa en absoluto desprecio de la tradición y de lo que cada época ha contribuido. Siempre he trabajado y trabajo todavía con los medios del pasado, asimilados a mi manera. No he abandonado la tradición. Valoro lo que hago en relación a mis contemporáneos, y el respeto que siento hacia mis mayores es tan grande que temo que nos consideren profanadores al vernos enfrascados como estamos en sus procedimientos”.<sup>12</sup> El caso de un fotógrafo como Alvin Langdon Coburn ilustra bien las circunstancias de otros muchos artistas que viven, como Gargallo, el cambio de siglo. Coburn se encuentra en la capital francesa visitando y fotografiando en 1913 a conocidos suyos como Gertrude Stein y Matisse. Adscrito a la estética pictorialista del XIX, decide vincularse al vorticismismo de Wyndham Lewis y Ezra Pound, que el mismo Coburn describe en su *Autobiografía*<sup>13</sup> como

---

<sup>12</sup> GARGALLO, París, Carmen Martínez, 1979, p. 41

<sup>13</sup> A. L. COBURN, *Photographer. An Autobiography* (ed. por Helmut y Alison Gernsheim), Nueva York, Dover Publications, 1978.

tardofuturismo y tardocubismo, consciente de subirse al tren de la historia realizando en 1916 diversas vortografías, entre las que se encuentra el conocido retrato de poeta de los *Cantos* de acuerdo con una descomposición calidoscópica mediante cristales de las formas de representación tradicionales. No resulta descabellado trazar un paralelismo formal entre la evolución estética de Coburn y la apertura formal de Gargallo hacia los planteamientos que irrumpen desde el cubismo pictórico. Se trata de una misma evolución desde el clasicismo decimonónico a la descomposición y composición de la realidad en múltiples planos montados que superpuestos ofrecen una impresión de simultaneidad.

Cuando Gargallo vuelve a la capital francesa en el otoño de 1912, poco antes del estallido de la primera guerra mundial. Es la época de Max Jacob y Pierre Reverdy, el reencuentro con Picasso, la amistad con Juan Gris, quien le presentará a su futura mujer, Magali. El cubismo ha alcanzado su madurez, pasando del periodo analítico a lo que se ha denominado su “etapa sintética”.<sup>14</sup> A propósito del concepto de “cubismo sintético” explicaba Juan Gris en una conferencia pronunciada en la Sorbona poco antes de su muerte que “el análisis estético tendría como función disociar el mundo exterior para extraer los elementos de una misma categoría. La técnica podría entonces asociar esos elementos formales hasta alcanzar una unidad, que sería sintética”.<sup>15</sup> En 1913 Blaise Cendrars publica uno de los más importantes textos de la época, el poema *La prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*, un libro de dos metros de altura ilustrado por Delaunay. Un grupo importante de escritores y críticos, entre los que se encuentran André Salmon y Guillaume Apollinaire, del que en marzo aparece *Les peintres cubistes, méditations esthétiques*, además de Max Jacob, Pierre Reverdy y Maurice Raynal, amigos de Gargallo, defienden y colaboran en la difusión del movimiento y la esté-

---

<sup>14</sup> Véase D. COOPER, *La época cubista*, Madrid, Alianza, 1984.

<sup>15</sup> J. GRIS, *Des possibilités de la peinture* (1924), incluido en KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, París, Gallimard, 1946, p. 280.

tica cubista.<sup>16</sup> Se ha querido ver una particular influencia de las ideas y planteamientos del cubismo en esculturas como *Maternidad y Mujer sentada*, ambas de 1922, donde la representación de los volúmenes convencionales cóncavos es substituida por formas convexas, invirtiendo de ese modo el concepto tradicional de “espacio”. La hija del escultor, Pierrette Gargallo, recuerda las largas conversaciones entre su padre y el poeta Pierre Reverdy, que en esos momentos participa de manera activa en la articulación teórica de los planteamientos estéticos del cubismo.

El argumento fundamental que Baudelaire utiliza en contra de la fotografía y del naturalismo, en tanto que discurso aferrado a la descripción de la realidad, es que el artista no debe pintar lo que ve sino lo que piensa o lo que sueña. Uno de los objetivos en los que coinciden artistas e intelectuales de la época es el propósito de desembarazarse de la realidad como un lastre que limitaba las posibilidades de expresión de la pintura y la poesía limitándola a modos descriptivos. “Conviene la abstracción —declara Gargallo a Masip, que lo entrevista en durante su viaje a Barcelona en 1928 para firmar el contrato de cuatro obras monumentales con destino a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929—. El realismo, en esencia, tiende a difuminar la personalidad, incluso colectiva, en el arte”.<sup>17</sup> Gargallo, fiel a la tradición escultórica, expresa aquí su rechazo del realismo en favor de una concepción pura del arte, abstracta, dice Gargallo, “esencial”, puntualizaría su amigo Reverdy, un adjetivo compartido y muy utilizado en sus reflexiones, para distinguir su búsqueda del mero propósito mimético, realista. Al mismo tiempo señala su empeño y determinación en desarrollar nuevos caminos, el de la construcción de su primera máscara con chapa, mirando al futuro y en sintonía con su tiempo, que coinciden con la época cubista. No obstante, expresa al mismo tiempo su rechazo hacia un vanguardismo gratuito, desacreditado,

---

<sup>16</sup> Consúltese *Europe*, 638-639, “Cubisme et littérature”, junio-julio de 1982.

<sup>17</sup> J. M. MASIP, “L’escultor Pau Gargallo i l’art modern, converses de La Nau”, junio de 1928.

y las críticas abiertas del surrealismo, que califica de excesivamente literario, fragmentado e incompleto.

En este sentido, Pierre Reverdy, en un artículo titulado “Le cubisme poésie plastique”, escribía: “Dégager, pour créer, les rapports que les choses ont entre elles, pour les rapprocher, a été de tous temps le propre de la poésie. Les peintres ont appliqué ce moyen aux objets et, au lieu de les représenter, se sont servi des rapports qu’ils découvraient entre eux. Il s’ensuit une reformation au lieu d’une interprétation. C’est un art de conception”.<sup>18</sup> La trayectoria escultórica de Gargallo se desprende de elementos formales convencionales, apuesta por un progresivo alejamiento de la representación naturalista de la realidad en búsqueda de fórmulas nuevas, tanto en materiales como en procedimientos expresivos, substituyendo la representación realista del volumen por una construcción del espacio intelectual, es decir, en donde el espectador debe intervenir en la creación de la propia escultura imaginando y completando las figuras sugeridas, tal y como queda reflejado, por las mismas razones estéticas, en este autorretrato de Pierre Reverdy:

MOI-MÊME

Une niche  
Un nombre  
Une troupe d’hommes  
Tout le bout est là  
On n’avance plus  
Un astre rayonne  
Minuit moins le quart  
La porte est trop grande  
Les arbres ronronnent  
Et le ciel plus bas  
C’est pour le départ

---

<sup>18</sup> P. REVERDY, “Le cubisme, poésie plastique”, *L’art*, febrero de 1919, incluido en *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l’art et la poésie*, o. cit., p. 144 (“Despejar, para crear, los vínculos que las cosas tienen entre sí, para acercarlas. Esa ha sido siempre la finalidad de la poesía. Los pintores han aplicado este procedimiento a los objetos y, en lugar de representarlos, han utilizado esos vínculos que descubrían. Como consecuencia tiene lugar una reconstrucción en lugar de una interpretación. Se trata de una arte de concepción”).

Je suis sur le seuil  
La lune s'écorne  
Une larme à part<sup>19</sup>

En 1868, Lautréamont formula en su célebre *Chants de Maldoror* uno de los conceptos clave que sientan los pilares del arte moderno: la belleza como “el encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones”, definición que Man Ray pondrá en escena en su famosa fotografía de 1933. La gran innovación en la propuesta de Lautréamont, que va a generalizarse constituyendo uno de los fundamentos de la poética moderna, es que la imagen renuncia al vínculo construyendo su significado sobre la descarga que de ese encuentro, deliberado o fortuito, entre dos elementos dispares tiene lugar. No hay otra justificación para ese encuentro que la estricta sorpresa y la emoción estética que de ello se deriva. La noción de Lautréamont se repite en el *Arte poético* de Max Jacob en 1915,<sup>20</sup> y de forma explícita en la definición de imagen poética que Pierre Reverdy publicó en su revista *Nord-Sud* en 1918:

L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte -plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image.

Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent.

On obtient rarement une force de cette opposition.

Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* - mais parce que l'association des idées est lointaine et juste.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> P. REVERDY, “Moi-même”, en *La guitare endromie* (1919), incluido en *La plupart du temps*, o. cit., p. 49 (“YO MISMO / Un nicho / Un número / Un grupo de hombres / Todo el final está allí / Ya no se avanza / Un astro reluce / Doce menos cuarto / La puerta es demasiado grande / Los árboles ronronean / Y el cielo más abajo / Es para la despedida / Estoy en el umbral / La luna mengua / Un lágrima aparte”).

<sup>20</sup> M. JACOB, *Art poétique*, París, L'Eloquent, 1987.

<sup>21</sup> P. REVERDY, “L'image”, *Nord-Sud*, 13, marzo de 1918, incluido en *Nord-Sud, Self Defence*, o. cit., p. 73 (“La imagen es pura creación del en-

Planteamiento que vuelve a repetirse en los mismos términos, con el elemento de azar añadido, en el manifiesto surrealista de 1924 firmado por Breton y en la definición que Max Ernst propone del *collage*<sup>22</sup> o la técnica del montaje de choque para el cine expuesta por Eisenstein en 1923 en “El montaje de atracción”.<sup>23</sup> Nos encontramos ante uno de los aspectos clave en la articulación del lenguaje del arte a partir de finales del siglo XIX, la asociación de elementos heterogéneos sin un vínculo necesario que hace saltar la emoción de la poesía en su más amplio sentido de la palabra.

La participación del espectador es uno de los aspectos claves en el arte moderno. La obra no está completa (literaria, escultórica o cinematográficamente hablando) sin la intervención activa del receptor. La plasmación del vacío en los poemas de Reverdy y en las esculturas de Gargallo es un síntoma, más que la forma propiamente dicha, del hallazgo trascendental del arte en donde la existencia del espacio literario y escultórico resulta imposible sin la intervención activa de la mirada. Gargallo participa de una corriente que remonta a Lautréamont y se materializa verbalmente en la definición de *imagen* formulada por su amigo Reverdy en 1917, y que va mucho más allá del concepto estrictamente iconográfico.

La idea de “imagen”, en términos expresivos, es compartida por la literatura, la pintura para teóricos y artistas cubistas, el *collage* tal y como Max Ernst y Aragon lo definían en los años treinta, las fotografías de Coburn o Man Ray, la definición que del montaje de choque hace Eisenstein en términos cinematográficos, o el principio intelectual y expresivo que fundamenta las esculturas “montadas” de Gargallo a

---

tendimiento. No puede nacer de una comparación sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más alejada y certera sea la relación entre las dos realidades reunidas, más intensa será la imagen, más fuerza emotiva y realidad poética tendrá”).

<sup>22</sup> Un clásico sobre la historia del *collage*, aunque con cierta falta de perspectiva histórica, es el libro de Louis ARAGON, *Les collages*, París, Hermann, 1965.

<sup>23</sup> S. EISENSTEIN, “Montage of Attractions”, incluido en *The Film Sense*, Londres, Faber & Faber, 1986, pp. 181-183.

partir de plantillas. El vacío en sus esculturas es, por tanto, un síntoma, y la mirada cómplice, su consecuencia más importante.

Un segundo aspecto que se debe tener en cuenta es el uso que Gargallo hizo de la fotografía como algo más que una mera herramienta en la concepción y desarrollo de su trabajo escultórico. Gargallo fotografía sistemáticamente sus esculturas. No solo como trabajo documental de las obras que va elaborando, sino que realiza imágenes de su trabajo en curso de manera que la fotografía permitía, a lo largo del desarrollo de una misma obra, reflexionar sobre la evolución de la misma y tomar decisiones que cambiaban el curso y su resolución final. Una vez concluida la obra, Gargallo desestimaba esas imágenes a modo de bocetos, apuntes, notas que se trasformaban hasta alcanzar el aspecto definitivo que hoy conocemos. Al estudiar de cerca la máscara titulada *El drama*, realizada y fotografiada por Gargallo hacia 1915, dada por perdida, y compararla con la titulada *La tragedia*, de la misma época, descubrimos las sorprendentes similitudes que nos hacen pensar en una misma escultura objeto de diversas modificaciones. *El drama* y *La tragedia* pudieran tratarse de una única obra, o, si se prefiere, de dos versiones de un mismo proyecto, al que Gargallo ha cambiado el pelo y la boca, añadido un pendiente, conservando la estructura completa del rostro. Variantes y detalles que cambian se muestran al cotejar las fotografías de Gargallo de *Torso de mujer*, de 1915, con el aspecto definitivo de la obra, a la que el escultor ha añadido la espalda y cerrado las piernas. Otro tanto sucede con los diferentes estadios y partes del retrato de *Ángel Fernández de Soto* documentados fotográficamente por el escultor a lo largo de 1920, así como en *Homenaje a Marc Chagall*, de 1933, donde verificamos, gracias a las imágenes de Gargallo, cómo alarga el pie para otorgar mayor esbeltez al retrato. Para la realización de las tomas se servía de una cámara de placas de 18×24, más técnica y compleja, y sin duda menos manejable, que cualquiera de las cámaras compactas a su alcance. Además de usar la fotografía con una finalidad técnica y documental, gustaba retratar a los

amigos que pasaban por el estudio, como el músico José Soler Casabón, oriundo de la anegada Mequinenza, el crítico Maurice Raynal y el poeta Pierre Reverdy.

Observamos en sus reflexiones la forma en que Gargallo entiende la escultura y la similitud con la dimensión lumínica de la fotografía propiamente dicha, como si el escultor llevara a cabo una interpretación fotográfica de la naturaleza escultórica. “La escultura es un problema de luz y de sombra”,<sup>24</sup> apunta en una de sus notas. La fotografía en blanco y negro también. Esta observación y otras similares revelan la preocupación de Gargallo por la tridimensionalidad de la escultura, y se propone superar las limitaciones de la percepción del volumen escultórico mediante la supresión de la materia dejando que la luz desempeña un papel clave en la percepción de la obra y su espacio, más intuitivo que físico. Para el escultor la iluminación de su trabajo tiene un valor que va mucho más allá del ornamental. La luz desempeña una función plástica, expresiva, tan importante como el objeto mismo, que subraya en claros y oscuros. En ocasiones dejó la tarea de fotografiar su trabajo a profesionales como Emmanuel Sougez, autor de algunas de las imágenes estudiadas. Sougez realizó un importante trabajo fotográfico antes de la Gran Guerra, y su profesionalidad y preocupación por la utilización de la luz en los trabajos de Sougez no tuvo que pasar inadvertida a Gargallo. La luz constituye un componente más en la obra escultórica de Pablo Gargallo, y así lo entendió con acierto el fotógrafo Jean Bescós a la hora de fotografiar sus esculturas en el magnífico trabajo de interpretación y edición que es el libro *Gargallo* publicado en 1979. La técnica de iluminación de Bescós es extraordinaria y con una capacidad de visión que sintoniza con el escultor y recrea toda la dimensión volumétrica y espacial de su obra.

A propósito de la iluminación de las diferentes superficies y volúmenes, constatamos, a propósito de las esculturas de la época cubista donde Gargallo invierte los volúmenes cóncavos en convexos, que el escultor es muy consciente de

---

<sup>24</sup> GARGALLO, París, Carmen Martínez, 1979, p. 89.

las consecuencias que tiene la incidencia de la luz en el modo de percibir sus esculturas; anota:

El relieve convexo está constituido de construcciones de sombra y luz deslizantes, huidizas, con reflejos que deforman, pues recibe siempre diversos rayos de luz. El cóncavo es franco y sin relieve, con extraordinarias finezas en el claro-oscuro y conserva, uniéndolos, todos los rayos de luz que recibe. La superficie plana resulta constructiva, uniforme e inmóvil. Esto es lo que la escultura debe a la arquitectura.<sup>25</sup>

Gargallo, por otra parte, se expresa en términos que son comunes y familiares en el ámbito fotográfico y trata cuestiones ante las que un profesional se enfrenta ante cualquier objeto y en particular la fotografía de arquitectura —Bescós, además de ejercer como fotógrafo de la obra del escultor, es de profesión arquitecto— donde las cuestiones de luz y volumen resultan decisivas a la hora de alcanzar unos resultados óptimos. Solo alguien particularmente familiarizado y sensible a los problemas que representa la luz, sus matices, sus posibilidades y consecuencias es capaz de hablar de este modo. En otros fragmentos de sus escritos reaparecen de nuevo, en este sentido, un vocabulario característico del cubismo como *concepto*, *asociación* y *síntesis*, directamente relacionado con cuestiones de emplazamiento o, dicho en términos fotográficos, encuadre e iluminación: “La escultura solo puede especular con el volumen. Debe ser concebida gracias a la ayuda de volúmenes sintéticos reales y complementarios, y en donde la materia está al servicio únicamente de una mejor realización y adaptación de su emplazamiento, de su iluminación y de su concepción”.<sup>26</sup>

En lo que respecta al séptimo arte, el cine despertó entre los artistas e intelectuales de la época un gran entusiasmo, como refleja “Cinématographe”,<sup>27</sup> que Pierre Reverdy publica en el número 16 de su revista *Nord-Sud*, en 1918, donde lleva a cabo una convincente defensa del cine americano. Re-

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>27</sup> P. REVERDY, “Cinématographe”, *Nord-Sud*, 16, 1918, incluido en *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, o. cit., pp. 91-95.

verdy señala dos de los aspectos fundamentales que, desde un punto de vista formal, incorpora el cine al bagaje expresivo del arte del siglo XX: el montaje y el primer plano como recursos fundamentales del lenguaje cinematográfico, y que van a encontrar su interpretación formal en el conjunto de manifestación artísticas de la época, literatura, pintura, fotografía y también en la escultura.

Pablo Gargallo mostró hacia el cine igualmente un interés personal y profesional.<sup>28</sup> Además de obras como *Pequeña Star* de 1927, de la que ya existía una versión como joya en plata realizada en torno a 1924, realizó, entre 1930 y 1931, tres versiones distintas de la cabeza de una de las actrices más emblemáticas de la época: *Greta Garbo con mechón*, *Greta Garbo con pestañas* y *Greta Garbo con sombrero*. La serie de retratos escultóricos de Greta Garbo coincide con el debut de la actriz en el cine sonoro y el lanzamiento de su película *Anna Christi* en versión inglesa y alemana, y en donde sus primeras palabras en pantalla irrumpieron con popularidad, repetidas durante mucho tiempo: “Dame un *whisky* con *ginger ale* y no seas pegajoso”. Gargallo no conoció personalmente a Garbo. Realizó sus retratos de memoria, o mejor habría que decir basándose en las fotografías que de la actriz circulaban en la época. Con toda probabilidad, y teniendo en cuenta la estilización de las formas, el uso de la luz que la fotógrafa Clarence Sinclair Bull utiliza en sus ampliamente difundidos trabajos de estudio para la Metro-Goldwyn-Mayer desde 1929 hasta 1941, las poses y la resolución final de retratos como el realizado para la película *El beso* de 1929, nos inclinan a pensar en la proximidad formal de las tres versiones de la obra de Gargallo y los retratos que Clarence Sinclair Bull hizo para la promoción de las películas de la Metro, encargado de dotar al rostro de Greta Garbo de la iconografía mediante la cual hoy identificamos a la actriz y que Pablo Gargallo resolvió magistralmente en términos escultóricos: los cabellos recogidos que despejan la cara de la actriz o son cubiertos por sombreros y gorras con

---

<sup>28</sup> Véase L. S. EDWARD, “Gargallo, máscaras, cine y danza”, en *Gargallo*, Fundació Caixa de Catalunya, 2006, pp. 49-55.

el objeto de dar protagonismo a las facciones del rostro, sus interminables pestañas.

Las tres esculturas están realizadas a partir de plantillas de cartón, y confirman en la trayectoria de Gargallo el hallazgo del vacío como elemento constitutivo del volumen, la intervención de la mirada del espectador y el montaje y definitiva resolución mediante planos que se entrecruzan y complementan, emparentándose de este modo, desde un punto de vista metodológico, en tanto que procedimiento expresivo, con recursos estrechamente vinculados a modos de ver y hacer cinematográficos. Gargallo era muy aficionado al cine, y también al circo, adonde acudía en compañía de amigos entre los que se encuentran de forma asidua el escultor Manolo, el ceramista Llorens Artigas y el actor Gaston Modot.<sup>29</sup> Estos dos últimos actuaron por aquellos años en la hoy famosa película de Luis Buñuel *L'age d'or*. Gaston Modot como protagonista, de amante de Lya Lys, la hija de la marquesa, y Llorens Artigas, que se encuentra con Buñuel en un bar de la Cité porque no ha podido entrar a la proyección de *El acorazado "Potemkin"* y la conferencia que Eisenstein imparte en la Sorbona, y es invitado a participar en la película, en donde actúa de gobernador con la cabeza rapada y un gran bigote. Gargallo y Buñuel se conocían pero nunca los unió una relación de amistad. La diferencia de edad y el carácter serio de Gargallo no sintonizaba con las veleidades, el humor y los juegos que caracterizaban el espíritu y hasta cierta frivolidad del surrealismo.

A propósito de la familiaridad de Gargallo con el mundo del cine, su hermano menor, Francisco, fue director y obtuvo gran reconocimiento en España por aquellos años. Sabemos que rodó películas como *La última cita* (1928); *Sor Angélica* (1934), con gran éxito de público llegando a permanecer en cartel durante meses en Madrid y Barcelona; *Eran tres hermanas* (1940), la única que se conserva y permanece en la Filmoteca Española a la espera de su restauración, y *El sobre lacrado* (1941). El artista famoso que por aquel entonces go-

---

<sup>29</sup> Consúltese L PERMANYER, *Los años difíciles*, Barcelona, Lumen, 1975.

zaba de éxito económico con películas de amplia repercusión popular no era Pablo sino su hermano Francisco Gargallo, por aquel entonces director de películas.

Entre 1924 y 1925 Pablo Gargallo empieza a trabajar con plantillas en obras como *Pequeña bailarina*, *Pequeña máscara de Arlequín* o *Pequeña Star*. El uso de estas plantillas de cartón que, a modo de patrones, permiten al escultor conservar un modelo a partir del cual realizar versiones de una misma obra, implica consecuencias que van más allá de una justificación exclusivamente utilitaria. Cada una de las piezas recortadas viene a constituir la escultura final una vez “montadas” del mismo modo que se montan los planos en una secuencia cinematográfica. Solo la unión de cada uno de los fragmentos que constituyen la secuencia permite un ensamblaje visual que llena la elipsis, los vacíos, los silencios, que existen entre cada una de las tomas. El cine da protagonismo indiscutible al público, que, con su participación activa, da sentido y completa la articulación narrativa del filme. Tanto es así que al principio, cuando el espectador carecía de la competencia necesaria para *leer* imágenes, los cines disponían de un explicador que suministraba las claves argumentales para seguir la película. No deja de sorprendernos la forma en que Gargallo describe el funcionamiento de la escultura recurriendo a términos como “serie de imágenes incompletas” y simultáneas en donde, para entender y completar la composición, el ojo se desplaza. “La escultura —escribe Gargallo— es una serie de imágenes incompletas casi simultáneas de una composición. Para apreciar adecuadamente las diferentes partes de esta composición, el ojo se ve forzado a desplazarse.”<sup>30</sup> Resulta más que obvia la similitud entre el modo de entender el funcionamiento perceptivo de la escultura y los procedimientos visuales incorporados por la simultaneidad de la imagen cinematográfica.

El encuadre, como rasgo formal clave del discurso visual, tanto fotográfico como cinematográfico, encuentra su eco en las reflexiones del escultor cuando afirma que “la com-

---

<sup>30</sup> GARGALLO, París, Carmen Martínez, 1979, p. 83.

posición escultórica tiene sus puntos de vista perfectamente definidos por la importancia plástica de sus diferentes partes.”<sup>31</sup> La escultura para Gargallo es el resultado de una serie de elementos asociados. La unión de esos puntos de vista parciales trae como resultado una composición dinámica y abstracta del espacio, al igual que sucede en la reconstrucción intelectual mediante planos cinematográficos. De hecho, Gargallo utiliza también este término al referirse al modo en que cada una de las partes de una escultura se asocia mediante “planos” con el objeto de componer su propio volumen. “Cada parte de la composición escultórica —escribe— tiene su volumen con sus planos, sus diferentes superficies y dimensiones.”<sup>32</sup> Junto al montaje de tomas y superficies, la importancia de los detalles cobra con el primer plano un valor indiscutible para el arte que nace y se desarrolla con el cine. *La passion de Jeanne d’Arc* de Carl Theodor Dreyer, donde primerísimos planos cobran una importancia espectacular, es de 1928, el mismo año en que se funde *Kiki de Montparnasse*. Se trata de una escultura resuelta mediante la síntesis de unos pocos detalles significantes: el corte de pelo a lo *garçon*, el perfil de la nariz con el lóbulo derecho, el ojo derecho y media boca al lado contrario. Esta manera de recurrir a fragmentos del rostro para alcanzar una imagen sintética se desarrolla y alcanza su máxima expresión en los retratos de Greta Garbo.

No cabe duda de que la literatura, la fotografía y el cine desempeñaron un papel más que anecdótico en el desarrollo personal, intelectual y artístico de Pablo Gargallo. Sus amigos parisinos fueron una fuente de estímulo e intercambio que se ve reflejada en su trabajo como escultor. Su amistad con el poeta Pierre Reverdy significó una puesta en contacto con las ideas del cubismo, que encuentran su eco y se plasman en soluciones formales en uno de los caminos más importantes abiertos por Gargallo. La fotografía, mucho más que como fuente documental o herramienta utilitaria, ofrece al escultor la posibilidad de contemplar los volúmenes en

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 83.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 98.

términos de luces y sombras, y no es casual que en manos de fotógrafos profesionales como Sougez y Bescós sus esculturas cobren una dimensión decididamente justa e impactante. Y en lo que respecta al séptimo arte, Gargallo fue testigo y partícipe de su tiempo, homenajearlo al cine y sus estrellas demostrando al mismo tiempo un fino sentido del humor. La permeabilidad de la escultura con tres manifestaciones artísticas concomitantes refleja la permeabilidad de un artista atento al acontecer de su tiempo, inmerso y transformándolo en tanto que protagonista activo, sentando las bases de arte moderno para el siglo XX.

### **González Bernal y la escritura surrealista**

De la historia del arte, las primeras décadas del siglo XX representan un intenso período en el que la creación parece confluir en un mismo centro por diversos caminos. A González Bernal (Zaragoza, 1908-Malmaison, 1939) le corresponde este fragmento de tiempo que comprende el nacimiento de las vanguardias, y el suyo propio de artista comprometido con su época.<sup>33</sup>

Pintores, cineastas, poetas, escultores sienten la necesidad de expresarse mediante otros medios que los propios. Y la explicación no está en la insuficiencia de los recursos o la incapacidad posible de los medios, sino que habrá de buscarse en otro lugar, intrínseco al carácter mismo de lo plasmado, fotografiado o dicho. El pintor González Bernal comparte una peculiar tendencia común que caracteriza al incipiente siglo: su decidida expresión poética.

Por un lado, tanto el cuadro, la fotografía o el filme estaban concebidos como la lírica manifestación de unos propósitos visuales y viceversa: Prévert, Lorca, Ribemont-Dessaignes, Cocteau..., poetas que se acercan a la plástica. Igualmente

---

<sup>33</sup> Véase F. ARANDA, *El surrealismo español*, Madrid, Lumen, 1981, pp. 126-129, L. G. DE CAPRI, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986 (col. Fundamentos), pp. 269-276, y G. GATUTAS, *Manuel, pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976, pp. 112-114.

significativo es el caso de algunos cineastas como Abel Gance, Delluc, Clair, Epstein y Buñuel, y fotógrafos como Man Ray, Moholy-Nagy, Alvin Langdon Coburn y Maurice Tabard.

Al leer los escasos poemas que de González Bernal se conocen, pienso de inmediato en el ejercicio de la escritura practicado por otros muchos contemporáneos suyos: las líricas teorías de Braque, el teatro de Picasso, la estrecha colaboración literaria entre Gris y Huidobro, el pulso epigramático de Kandinsky y la iluminada palabra de Chagall, los espaciosos poemas de Chirico, con los de Vicente Monteiro, el erotismo de Buñuel y Dalí, los eléctricos discursos de Picabia y Ernst, el desgarrado dietario de Leonora Carrington, esa gélida ironía de Duchamp o la solidez de Jean Arp, además del más poeta de todos los artistas mencionados, Manolo Hugué.

Los años treinta en París (González Bernal llega en 1929) son sinuosos para el conjunto de intelectuales y creadores que en aquel entonces comparten su misma suerte.<sup>34</sup> Basta acudir a las abundantes crónicas que existen. Reales o ficticias, como las incomparables memorias de Josep Pla, todas terminan siendo imaginarias. Agradables para un consumo malsano e inconfesable de náufragos lectores, el libro de Pierre Minet *La Défaite*<sup>35</sup> es un ejemplo de relato desnudo sobre la historia minúscula que con tanta frecuencia se olvida, tal vez porque inexcusablemente esté condenada a la necesidad del olvido. París representa para González Bernal nombres y amistades como Supervielle, Reverdy, Michaux, Daumal, amigo de Minet en el seno del grupo Le Grand Jeu, que el surrealismo de André Breton trato de absorber sin éxito.<sup>36</sup>

Con ellos comparte la inquietud renovadora que marca la profunda revolución del arte contemporáneo. Sin embargo, aun a pesar de referirme en el título a la proximidad de González Bernal con las formas surrealistas, sus planteamientos

---

<sup>34</sup> Véase, por ejemplo, L PERMANYER, *Los años difíciles de Miró, Llorens Artigas, Fenosa, Dalí, Clavé, Tàpies*, Barcelona, Lumen, 1975 (col. Palabra Menor).

<sup>35</sup> P. MINET, *La Défaite. Confessions*, Bruselas, Jacques Antoine, 1973.

<sup>36</sup> Véase M. RANDOM, *Le Grand Jeu*, París, Denoël, 1970 (2 vols.) y RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Déjà Jadis*, París, Julliard, 1958.

teóricos están más cerca de la concepción creativa propia del cubismo de Picasso, Braque, Gris y Léger. Podemos comprobarlo en las declaraciones a Narciso Hidalgo en 1930 con motivo de una exposición en Zaragoza, alejadas en su fondo de los planteamientos defendidos en el manifiesto de Breton, veinte años por detrás del grupo cubista:

El artista debe crear su mundo propio e independiente, paralelamente a la Naturaleza, pero independientemente de ella. Hay que destacar bien esta diferencia entre la verdad de la vida y la verdad del arte; la primera existe anteriormente al artista; la segunda es posterior a él. Tenemos el deber de fijar nuestra atención sobre este punto, pues la época presente es eminentemente creadora. El hombre sacude su esclavitud, se revuelve contra la naturaleza, si bien esta rebelión no es más que aparente, pues el hombre no ha estado nunca tan cerca de la Naturaleza como ahora que intenta imitarla, no en sus apariencias, sino en el fondo de sus leyes constructivas, llegando por este mecanismo a la producción de formas nuevas.<sup>37</sup>

Estas declaraciones teóricas tienen poco del gusto surreal, muy próximas, sin embargo, de los numerosos escritos de artistas del cubismo, en lo que se refiere sobre todo a la independencia y la creación de objetos nuevos en pintura, entendido el cuadro como realidad sustancial —Juan Gris—.<sup>38</sup> Basta con acudir a esta “Déclaration personnelle” de Braque de 1908 para encontrar el tono y los argumentos expuestos por Bernal más arriba:

Je ne pourrais représenter une femme dans toute sa beauté naturelle... Je n'ai pas l'habilité. Personne de l'a. Je dois par conséquent créer une nouvelle sorte de beauté qui apparaît en termes de volume, de ligne, de masse, de poids et, à travers cette beauté, j'interprète mon impression subjective. La nature est un simple prétexte pour une composition décorative, plus le sentiment. Elle suggère l'émotion et je traduis cette émotion en art. Je veux exposer l'Absolu, et non simplement la femme factice.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> N. HIDALGO, “La pintura exótica y desconcertante de González Bernal”, *La Voz de Aragón*, 5 de octubre de 1930, en Federico TORRALBA SORIANO, *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara, 1979, p. 117.

<sup>38</sup> D. H. KAHNWEILER, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, París, Gallimard, 1946, p. 288.

<sup>39</sup> G. BRAQUE, “Déclaration personnelle”, en Edward FRY, *Le cubisme*, Bruselas, La Connaissance, 1966, p. 53 (“No podría representar una mujer

Puede observarse, tanto en las palabras de González Bernal como en las de Braque, la impronta de la poesía como rasgo intrínseco que define el sustrato de una época que, como explicó Juan Gris refiriéndose a la práctica de la misma pintura cubista, no se trata solo de una técnica o una manera de hacer, sino de un estado, de una actitud espiritual, como después se hablará de un hacer y vivir surrealista. En este mismo sentido se entienden las fórmulas y argumentos utilizados por uno de los principales poetas de esos años, que González Bernal conoció. Decir que los razonamientos estéticos de Pierre Reverdy han influido en González Bernal, es lo mismo que afirmar que su figura está presente en todo el arte y la poesía de la primera mitad del siglo XX.

Debemos acudir a Reverdy para entender los fundamentos de la teoría cubista<sup>40</sup> defendida por sus protagonistas, así como las claves de los procedimientos surreales contenidos en la imagen literaria. Su texto “Essai d’esthétique littéraire” publicado en 1917 evidencia el punto de referencia en torno al cual discurre el conjunto de manifestaciones artísticas de una época importante en la evolución del arte contemporáneo, a la que pertenece González Bernal:

Créer l’œuvre d’art qui ait sa vie quotidienne, sa réalité et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que n’importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle, à peine moins servile que l’imitation fidèle, où n’atteignent d’ailleurs jamais ceux qui cherchent, uniquement parce qu’il serait impossible d’identifier l’art à la vie sans la perdre.<sup>41</sup>

---

en toda su belleza natural... No tengo esa habilidad. Nadie la tiene. Tengo consecuentemente que crear una especie de nueva belleza que aparece en términos de volumen, de línea, de masa, de peso y, a través de esa belleza, interpreto mi impresión subjetiva. La naturaleza es un simple pretexto para una composición decorativa, más el sentimiento. Sugiere la emoción y traduce esa emoción en arte. Quiero mostrar el Absoluto, y no solamente la ficción de una mujer”).

<sup>40</sup> Entre los estudios más significativos, M. GUINEY, *La poésie de Pierre Reverdy*, Ginebra, George, 1966, y *Cubisme et littérature*, Ginebra, George, 1972, además del número especial de *Europe*, “Cubisme et littérature”, núm. 638-639, junio-julio de 1982.

<sup>41</sup> P. REVERDY, “Essai d’esthétique littéraire”, *Nord-Sud*, núm. 4-5, 1917, en *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l’art et la poésie*, o. cit., p. 41 (“Crear la obra de arte que tenga su vida cotidiana, su realidad y que sea

Los poemas de González Bernal tienen, sin embargo, al contrario de sus ideas estéticas, mucho más en común con la pauta del surrealismo que le tocó vivir por coincidencia espaciotemporal, que con un discurso específicamente cubista. También en su pintura pueden observarse estas dos parcelas de influencia: sabor cubista en sus retratos al carbón (*Retrato de Tomás Seral y Casas*, 1929), y decididamente surreal en sus cuadros y apuntes coincidiendo con su viaje a París. Los textos poéticos y las pinturas de González Bernal comparten el bagaje surrealista de la provocación, formal e ideológica. Leemos en un poema datado hacia 1932:

Yo muerto.  
Pero no lo beses  
un cadáver y unas flores pasarán  
por la cabeza de una puta  
y te olvidaré como olvido a la  
prostituta que me proporcionó  
los placeres de su cuerpo la noche  
anterior,  
y tú, y tú morirás  
quedarás grabada en mi mente  
y en mi muerte vendrás conmigo  
te tendré delante —delante de mí muerto.<sup>42</sup>

### Próximo al Desnos de 1919:

Coco! la putain pâle aux fards décomposés  
a reniflé ce soir tes étranges parfums.  
Elle verra la vie brutale sans nausée  
A travers la couleur orangée du matin.<sup>43</sup>

---

su propia finalidad, nos parece más elevado que cualquier interpretación fantástica de la vida real, apenas menos servil que la imitación fiel, que, por otra parte, jamás la alcanzan aquellos que la buscan, solo porque sería imposible identificar el arte con la vida sin perderla”).

<sup>42</sup> Incluido en M. PÉREZ-LIZANO, *Surrealismo aragonés*, Zaragoza, Librería General, 1980, p. 45.

<sup>43</sup> R. DESNOS, “L’ode à Coco” (1919), en *Corps et biens*, París, Gallimard, 1953, p. 27 (“¡Coco!, la puta pálida de maquillaje descompuesto / ha husmeado esta noche tus extraños perfumes / Verá vida brutal sin náuseas / A través del color anaranjado de la mañana”).

## Y a Vitrac en 1925:

Le rivage où s'allongent les femmes parmi les noires du désir est plus petit que le bout du sein de la lumière.

Un bœuf est bercé par les enfants d'un paysage où il doit séjourner huit années.

Là, nous avons retrouvé les squelettes flétris des voyageuses et le cerveau d'un neigeux, semblable au gâteau nommé: "religieuse", mais plus dur que le front des assassins après l'aveu.<sup>44</sup>

Se revela como significativa la convergencia de González Bernal con los poetas surrealistas Desnos y Vitrac en temas claves que definen las preferencias de un amplio sector del arte de comienzos de siglo, tanto en literatura como en pintura y fotografía: la muerte, con todos sus campos semánticos adyacentes (cadáver, descomposición, náusea, esqueletos...) y la noche junto al comercio del sexo como signo de trasgresión que marca el universo de las sombras: *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, los personajes de Brassai, la obra de Bataille, Mandiargues y Jouhandeau, entre otros muchos, inmersos en un erotismo exacerbado, junto a la provocación y la experiencia mística, que definirá inmediatamente después el tono y la forma específica de novelistas clave como Joyce Mansour, fetichista y festiva, desgarradora e íntima. González Bernal escribe:

La mano de un ser podrido  
sujeta los pechos de una mujer  
que en su posición de desmaculación  
deja asomar la cabecita de un ser  
prostituido  
en la abertura de su clítoris.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> R VITRAC, "La Lanterne noire. Poèmes surréalistes" (1925), en *Dès-Lyres (poésies complètes et annotées par Henri Béhar)*, Paris, Gallimard, 1964, p. 108 ("La orilla en la que se tumban las mujeres entre los negros del deseo es más pequeño que la punta del seno de la luz / Un buey es acunado por los niños de un paisaje donde debe permanecer ocho años / Allí hemos encontrado los esqueletos marchitados de las viajeras y el cerebro de un nevado, parecido al pastel conocido como: «religiosa», pero más duro que la frente de los asesinos después de haber confesado").

<sup>45</sup> Del poema "Generación", incluido en M. PÉREZ-LIZANO, *Surrealismo aragonés*, o. cit., p. 46.

De acuerdo con una similar disposición surreal, en torno a imágenes y resolución formal de la escritura, aparece una reveladora coincidencia con Dalí en el motivo del “gran masturbador”. En ambos la masturbación aparece envuelta de cierto espacio religioso y sacrílego, como todo lo sexual para la mayoría de surrealistas y no surrealistas de la época (el guion cinematográfico *Le Trésor des Jésuites*, escrito por Breton y Aragon para Musidora, y Ernest de Gengenbach y su *Judas ou le vampire surréaliste*, por ejemplo), donde el sexo se reafirma como experiencia y proyección del espíritu, aunque sostenida por un paganismo revulsivo y delirante:

Tout l'amour  
et tout l'enivrement  
du grand Masturbateur  
résidait  
dans les cruels ornements d'or faux  
qui recouvrent ses tempes délicates et molles  
en imitant  
la forme d'une couronne impériale  
dont les fines feuilles d'acanthé bronzé  
se prolongent  
jusqu'au joues roses et imberbes  
et continuent leurs libres dures  
jusqu'à les fondre  
dans l'albâtre de sa nuque.<sup>46</sup>

Y González Bernal en el referido poema “Generación”:

una niña vestida de primera comunión  
ha nacido a este hombre  
este grupo escultórico  
lo rodea una hierba amarillenta  
los pies del masturbador rodéase  
esta misma hierba carcomida por los  
gusanos

---

<sup>46</sup> S. DALÍ, “Le grand masturbateur” (1930), en BEDOUIN, Jean-Louis, *La poésie surréaliste*, París, Seghers, 1964, p. 138 (“Todo el amor / Y toda la ebriedad / del gran Masturbador / residía / en los crueles ornamentos de oro falso / que recubrían sus sienes delicadas y blandas / imitando / la forma de una corona imperial / cuyas finas hojas de acanto dorado / se prolongan / hasta el rostro rosa e imberbe / y continúan sus duras libras / hasta fundirlas en el alabastro de su nuca”).

entre los zapatitos blancos de la niña vestida de primera comunión  
y los pies del masturbador reposan los excrementos  
de la mujer que en su posición de desmaculación  
deja asomar la cabecita de un ser prostituido.<sup>47</sup>

Por otra parte, se aproxima a Reverdy en el reflejo de un paisaje urbano donde el hombre ha quedado desprovisto y adherido como un elemento más que se suma al estático conjunto de la urbe. Descubrimos en su primer libro de 1915:

Le soir tombant dilatait les yeux du chat.

Nous étions tous les deux assis sur la fenêtre et nous regardions,  
nous écoutions tout ce qui n'était pas autre part qu'en nous-mêmes.

Derrière la ligne qui fermait la rue, la ligne d'en haut, les arbres  
découpaient de la dentelle sur le ciel.

Et la ville, où est-elle la ville qui se noie au fond dans l'eau qui forme  
les nuages?<sup>48</sup>

González Bernal, del mismo modo que Reverdy, presenta un conjunto de sucesos en el que el emisor poético pretende situar su enunciación en un espacio neutro, intentando un discurso de no participación. Se trata de una realidad poética no mediatizada, independiente, equiparable a la naturaleza, que se nos muestra sucediendo ajena a la voz que dice:

Las calles son grises  
y la gente va por las calles como maniqués ciegos  
Yo veo  
Ellos arden mal; están hechos de turba húmeda  
La lluvia los ha apagado bajo el paraguas goteando  
Yo ardo  
y mi bosque seco crepita como una foresta de pinos  
El bosque seco cruje con mis huesos  
Van lentamente igualmente  
imitando torpemente la forma de los monos

---

<sup>47</sup> Del poema "Generación", o. cit., p. 47.

<sup>48</sup> P. REVERDY, "Crépuscule", *Poèmes en prose* (1915), en *Plupart du temps 1915-1922*, París, Gallimard, 1969 (vol. I), p. 53 ("La noche al caer dilatava los ojos de gato / Estábamos los dos sentados en la ventana y mirábamos, escuchábamos solo que estaba en nosotros mismos. / Tras la línea que cerraba la calle / la línea en lo alto / los árboles se recortaban como puntillas en el cielo / Y la ciudad, ¿dónde está la ciudad que se ahoga en el fondo del agua que forman las nubes?").

El agente de policía de cartón  
va decolorándose de la lluvia.<sup>49</sup>

Es posible añadir otros ecos y más referencias en los textos del pintor, como las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, junto a las *Chilindrinas* de su amigo Tomás Seral y Casas, indicadas por Agustín Sánchez Vidal en el catálogo de la exposición González Bernal de 1984:<sup>50</sup>

Llueve y el tejado de mi galería  
es un tambor  
donde todas las gotas de agua se estrellan  
la percha de mi cuarto es el árbol  
donde me ahorco todos los días.<sup>51</sup>

Aunque, a mi juicio, en los poemas de Seral y Casas suceda, precisamente, lo contrario, pues González Bernal hizo llegar a Zaragoza desde París la efervescencia creadora del período francés de entre guerras, y contactos fundamentales, aspecto que coincide en el tiempo con los poemas que inician y cierran la producción lírica de Tomás Seral y Casas —*Mascando gomas de estrellas (poemas bobos)*, 1931, y *Cadera del insomnio*, 1935—, sin duda más interesantes que el conjunto central de su obra. Relevancia que coincide con la exposición del pintor en el Rincón de Goya el año precedente de 1930.

Por la misma razón, sorprende la apertura que se refleja en las últimas colaboraciones de *Noreste*<sup>52</sup> con nombres importantes como Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Alfonso Buñuel, Cernuda, Lorca, Maruja Mallo, Tanguy, un prólogo de José Carrera Andrade a una prevista antología poética de Pierre Reverdy en Ediciones Cierzo, Gargallo, Nicolás de Lecona. Los números 11 y 12, con los que finaliza su itinerario

---

<sup>49</sup> “Las calles son grises”, en M. PÉREZ-LIZANO, *Surrealismo aragonés*, o. cit., p. 45.

<sup>50</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “Maniqués, greguerías y otros presagios” (poemas de González Bernal), en González Bernal, *Exposición antológica*, CAZAR, Zaragoza del 6 de abril al 5 de mayo de 1984, pp. 24-27.

<sup>51</sup> Incluido en M. PÉREZ-LIZANO, *Surrealismo aragonés*, o. cit., p. 45.

<sup>52</sup> *Noreste* (1932-1935), reed. del Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.

en 1935, revelan el enriquecimiento progresivo de los contenidos y los planteamientos de la publicación.

En otro sentido, el futurismo representa también uno de los primeros ismos más difundidos dentro y fuera de España<sup>53</sup> (significativa referencia de Narciso Hidalgo en esa especie de “misiva ficción” con González Bernal citada más arriba: “suyo y del futurismo”),<sup>54</sup> movimiento vanguardista que frecuentemente sirvió para denominar todo deslumbramiento industrial y novedoso. Existía en el momento una importante confusión en donde tendencias y grupos se entrecruzaban y confundían. A este respecto, numerosas revistas literarias son aplaudidas o defenestradas con el calificativo de *futuristas*. También en los poemas del pintor aragonés se deja sentir cierta evocación futurista en una imaginaria tecnológica con trabajadores suspendidos de enormes estructuras metálicas, característica, por otra parte, en la obra nada futurista de Blaise Cendrars, por ejemplo, de hierro, de cemento, de la muerte por el derrumbamiento del inmueble de Vincennes:

Monstruoso hijo de todos esos hijos  
y robusta hija del amor  
a quien remachan los trabajadores de amor  
— y el amor de la levación  
— y el amor de la solidez  
La gran alegría de edificar levanta los cimientos  
alzando muros sobre los muros  
hasta el último piso.<sup>55</sup>

González Bernal no fue un poeta, como no lo fueron Picabia, Ernst ni Chirico, por citar algunos de los pintores anteriormente señalados, aunque sí decididamente surreal teniendo en cuenta la repulsa inicial que el grupo de Breton mostró hacia toda opción seria del ejercicio literario, por

---

<sup>53</sup> De entre la numerosa bibliografía existente, los trabajos de Giovanni LISTA, y el catálogo de la exposición *Futurismo & Futurismi, Milano*, Milán, Bompiani, 1988.

<sup>54</sup> N. HIDALGO, “La pintura exótica y desconcertante de González Bernal”, o. cit., p. 46.

<sup>55</sup> “Las calles son grises”, o. cit., p. 46.

una firme defensa de su práctica diletante. Como tampoco fueron poetas muchos surrealistas hasta que el lastre de algunas contradicciones intrínsecas e insalvables del espíritu gregario de las vanguardias pudo dar paso a una voluntad creadora que asumía sin reparos el artificio de la escritura.

## LITERATURA Y FOTOGRAFÍA

### **El impacto fotográfico en la literatura**

La segunda mitad del siglo XIX, en plena revolución industrial y demográfica, es un periodo de la historia marcado, entre otros acontecimientos, por la irrupción de numerosos inventos que van a cambiar los modos de vida del hombre, que va convertirse por esta y otras razones en hombre moderno, y no solo la manera de vivir la vida sino de percibirla y entenderla. En el ámbito del pensamiento es el triunfo del positivismo. La ciencia se asocia con la tecnología para imprimir un extraordinario impulso a los modos y hábitos del ciudadano, convertido en héroe, protagonista urbano. La naturaleza romántica deja sitio a la ciudad, con sus luminarias y sus escaparates y el anonimato de sus gentes que Baudelaire convirtió en el emblemático poema “A una transeúnte”. El desarrollo de nuevas fuentes de energía como el carbón, primero, junto al petróleo y la electricidad, aplicados a sistemas de producción y transporte como la navegación marítima y el ferrocarril. El motor de combustión, junto con el automóvil y el avión, el teléfono y el telégrafo, con el consiguiente desarrollo de los medios de comunicación y transporte, correo y periódicos. Aplicaciones de la medicina como la pasteurización o el aislamiento del bacilo de Koch, la formulación y difusión de la teoría de la evolución de la especie de Darwin,

el descubrimiento de los rayos X por Roentgen, conforman una lista importantísima de descubrimientos e innovaciones tecnológicas y científicas que van a culminar con la formulación de la teoría de la relatividad de Einstein. Podemos decir que el retrato de la sociedad contemporánea se fragua y se perpetúa hasta nuestros días sin cambios sustanciales.

La fotografía viene a sumarse a esta importante cantidad de invenciones aplicadas, y en donde está llamada a desempeñar el papel de testigo, a documentar y dar fe de todo lo extraordinario que está sucediendo desde finales del siglo XIX. Uno de los aspectos que más fascinación van a despertar en científicos, intelectuales y artistas es su capacidad para reproducir las cosas con un detalle hasta entonces insospechado, y desde luego muy lejos de lo que el dibujo y el grabado eran capaces de realizar. Esta es una de las razones por las cuales la pintura verá amenazado su futuro. Trabajos hasta entonces vigentes como los miniaturistas y los autores de retratos van a verse abocados a la desaparición, substituidos por la nueva técnica fotográfica contra la que es imposible competir.

Lo cierto es que en buena medida la evolución de la estética pictórica se va a ver influenciada de forma decisiva por la irrupción de la fotografía en el panorama de las técnicas de reproducción mecánica, obligándola a abandonar progresivamente su carácter meramente reproductor para aventurar en terrenos en donde la función imitativa de la realidad deja paso a una nueva actitud interpretativa donde el sujeto cobra cada vez mayor relevancia. Las consecuencias inmediatas se ven reflejadas en el nacimiento de movimientos pictóricos como el impresionismo, y más tarde otros ismos como el expresionismo y el cubismo, que confirman y desarrollan las cualidades del individuo para interpretar la naturaleza más que para imitarla y reproducirla.

La fotografía viene a encarnar la dimensión técnica del positivismo. Un nuevo medio capaz de reproducir la realidad de forma fidedigna, precisa y objetiva, excluyendo, o al menos reduciendo al mínimo, la intervención imperfecta del hombre en el proceso mecánico de fijación visual.

Charles Baudelaire, en una famosa crónica para el salón de 1859, convertida por la historia crítica sobre la fotografía en una de sus más feroces manifestaciones en contra, reduce el nuevo medio a una función estrictamente reproductiva, archivística, técnica, privándola de cualquier dimensión artística que se le quisiera atribuir. Para Baudelaire la fotografía es inadecuada para producir arte por una incapacidad intrínseca para soñar y transmitir la visión particular del artista. Afortunadamente para la historia de la fotografía, las cosas no van a ser así, y demostrará con el paso del tiempo que, como medio de expresión, ha conseguido alcanzar un puesto sobresaliente entre las diversas manifestaciones artísticas, demostrando una incuestionable capacidad para expresarse y expresar desde los más diversos campos y sensibilidades.

Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu... Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu... Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie... A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal... Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à la mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, die sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de d'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous!<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> C. BAUDELAIRE, *Salon de 1859*. Incluido en *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes choisies et présentés par Michel Frizot et Françoise Ducros*, París, Centre National de la Photographie, 1987 (col. Photo Poche), ("En estos días deplorables una industria nueva ha surgido, que ha contribuido ampliamente a confirmar nuestra estupidez en su confianza y

El escritor realista Champfleury cuenta en su libro manifiesto *Le réalisme* de 1857 cómo al escritor que “estudia seriamente la naturaleza y trata de incorporar sus aspectos más verdaderos a la creación, se le compara con un daguerrotipista”. Lo que en Champfleury se manifiesta como protesta y justificación, en Zola, poco tiempo después, se transforma en discurso reivindicativo. En su obra teórica *La novela experimental* (1880) compara el trabajo del novelista con el de un científico en su laboratorio. Para Zola la novela es un terreno para la experimentación en donde el investigador, el novelista, trabaja con datos y mediciones intentando reproducir y probar en el laboratorio de la literatura sus teorías acerca de la vida y de los hombres. En su capacidad para reproducir la vida con exactitud y rigor, Zola compara la novela con la fotografía, emparentando ambas con la precisión y la objetividad del trabajo científico, y define al creador como “fotógrafo de fenómenos”, sin olvidarse, no obstante, de recordar que la literatura tiene una dimensión creativa que excede los límites de la estricta reproducción.

Un detalle que habitualmente se pasa por alto cuando se comenta esta famosa crónica de Baudelaire, es que el poeta

---

a arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés. Esta muchedumbre idólatra defiende un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza, por supuesto... De este modo la industria que nos ofrecería un resultado idéntico a la naturaleza se convertiría en el arte absoluto. Un Dios vengador ha hecho realidad los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y por esta razón afirma: «Puesto que la fotografía nos ofrece todas las garantías deseables de exactitud (ies lo que piensan los insensatos!), el arte es la fotografía». A partir de este momento la inmunda sociedad se abalanzó, como un único Narciso, para contemplar su trivial imagen de metal... Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y otorgue a sus ojos la precisión que faltará a su memoria, que adorne la biblioteca de naturalista, amplíe los animales microscópicos, fortifique de alguna manera las teorías de los astrónomos; que sea, en resumidas cuentas, la secretaria de todos aquellos que necesitan para su profesión absoluta exactitud material. Hasta aquí todo correcto. Que salve del olvido las frágiles ruinas, los libros, las estampas, los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y piden un lugar en los archivos de la memoria. Se le agradecerá y por todo ello será aplaudida. Pero si se le permite irrumpir en el terrero de lo impalpable y de lo imaginario, de todo aquello que vale más por lo que el hombre añade de su alma, entonces la desgracia caerá sobre todos nosotros”).

escribe a su madre solicitándole un retrato, y aconsejándola sobre la elección más adecuada del fotógrafo. Baudelaire posó con gusto para dos grandes retratistas de su época, Nadar y Carjat. Sabe muy bien que, para obtener un buen retrato, hay que ser un profesional, y así lo expresa a su madre. Detalles como este revelan tres aspectos interesantes que se deben tener en cuenta: primero, que Baudelaire era muy consciente del valor de la propia imagen y su proyección hacia el patrimonio visual de la sociedad circundante, aspecto crucial en los códigos relacionales de la sociedad moderna; a continuación, que la fotografía podía desempeñar otro papel que el de mero reproductor de la realidad, y que el autor de tales imágenes tenía una gran responsabilidad al respecto, y, por último, la puesta en circulación de la vida privada y afectiva que iba a suscitar la fotografía, y en particular el retrato, en los años que se avecinaban.

Es esta dimensión emocional de la imagen una de las características que más profundamente marcan la incidencia de la fotografía en el discurso literario, además de otras estrictamente formales. La carta de Baudelaire a su madre pidiéndole un retrato es comparable al ensayo de Roland Barthes *La cámara lúcida*, uno de los trabajos críticos más citados que desde su publicación aparecen en estudios, historias y reflexiones sobre fotografía, envuelto en un aura de discurso científico. Lo que también se pasa por alto a la hora de evaluar este famoso y exquisito ensayo de Barthes es toda la puesta en escena cientifista que encubre el dolor insoponible de su autor ante la muerte de su madre, y que su reflexión científica apenas disimula su función nepente.

La huella fetichista de la imagen fotográfica, los contenidos afectivos que encierra, la condensación del tiempo que escapa de forma inexorable, suspendido en el retrato, perdido para siempre, son aspectos de origen fotográfico que van a marcar de manera importante obras monumentales como *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. El álbum fotográfico, desde un punto de vista formal, con su organización de espacio, secuencias y fragmentos que van sucediéndose en desorden, por impulsos, ejercerá igualmente

una importante influencia en la concepción de ciertas novelas estructuradas a modo de rompecabezas que engarzan sus piezas en una sucesión aparentemente lineal, aunque discontinua por su valor temporal, como es el caso de *El amante* de Marguerite Duras. Curiosamente, el texto original de *El amante* fue concebido como una sucesión de comentarios a una serie de fotografías del álbum de su autora, de cuyas imágenes el editor decidió prescindir para ofrecer al lector una apreciación estrictamente verbal.

Al tiempo que la fotografía encarna e ilustra el espíritu científico y tecnológico dominante, el primero en conseguir resultado con éxito al fijar una imagen, considerado por lo tanto inventor antes incluso de que la fotografía se llamara *fotografía*, Nicephore Niepce, llama a sus primeras tomas “puntos de vista”. La primera imagen en la historia de la fotografía que se conserva realizada hacia 1826 se titula *Punto de vista desde una ventana del Gras*. Sin quererlo, esta manera de definir lo que ocurre a través de la cámara oscura que es la fotografía subraya una doble acepción de medio que marca toda su historia además de su naturaleza más esencial. Junto a su dimensión objetiva, científica, de fidelidad con lo real, convive desde su origen esta otra vertiente que incide sobre su carácter parcial, subjetivo, personal de la imagen. La fotografía y todo el debate teórico-crítico en torno al medio fotográfico van a girar en torno a esta dicotomía, a esta doble acepción de un único modo de proceder, contradictorio y ambivalente, al tiempo que complementario. Por su dimensión ambigua, entre la realidad y el sueño, entre lo científico y lo estético, entre la tecnología aplicada y la expresión, entre el documento y la obra de arte, la fotografía se ha convertido en el medio de expresión con mayor complejidad y matices. Por estos dos caminos paralelos, que en realidad son un único camino, va a desarrollarse toda la historia del medio fotográfico. Por eso la poesía, de los géneros literarios el más sintético, encuentra en la imagen uno de sus principales aliados con el que compartir y expresar las necesidades que la sociedad moderna e industrial plantea como un reto a los diversos medios de expresión durante el cambio de siglo.

El punto de vista, subjetivo, parcial, puede traducirse en términos fotográficos por “encuadre”. El encuadre, que consiste en el modo en que la imagen selecciona y compone un fragmento de la realidad con el objetivo de suministrar al espectador una percepción metonímica, es decir, ofrecer a través de una parte la comprensión del todo, se constituye en uno de los procedimientos creativos clave para el arte contemporáneo. El valor de los fragmentos y, como consecuencia, la intensidad que los objetos adquieren en el mundo de la imagen, cobran una especial relevancia en el mundo de cine. Pero si en el cine los puntos de vista conducen a una multiplicación de las voces y su traducción en literatura en una escritura polifónica, a modo de rompecabezas, en fotografía el punto de vista es expresión misma de la subjetividad y de la mirada. Una obra como *Alarma* (1976) de José Miguel Ullán responde a ese planteamiento fotográfico. El autor descarta todo aquello que no le interesa para “encuadrar”, seleccionar aquello que interesa desechando el resto, subrayando aquí y allá, esta palabra o aquella otra, poniendo en relación elementos que antes de la mirada permanecían inconexos.

Si la enunciación del punto de vista en cine es en tercera persona, la mirada fotográfica tiene siempre lugar en presente de indicativo y primera persona. La fotografía enuncia, es deíctica, señala, muestra, cuenta desde la individualidad del yo, expresión máxima de la modernidad. La literatura moderna nace con la literatura del yo. Por eso, si el cine puede emparentarse en términos literarios con un espacio coral, de voces que cuentan, la fotografía se identifica con la voz que enuncia, o, lo que es lo mismo, con el monólogo interior como recurso y procedimiento para decir.

Si hubiera que señalar dos momentos cruciales en la historia de la fotografía, en primer lugar destaca el momento en el que el perfeccionamiento en los procesos fotográficos permite fotografiar personas además de objetos inmóviles. La evolución tecnológica de la imagen y la progresiva reducción de tiempo de exposición parece encaminada a convertir la fotografía en retrato, lo cual sucede relativamente rápido.

En apenas diez años los primeros ensayos de Niepce, Talbot y Daguerre con naturalezas muertas dan paso a los retratos. Hacia 1840 las grandes ciudades cuentan con estudios de fotografía. De una parte, se produce la accesibilidad a la representación de la propia identidad a través del retrato a toda una clase social emergente que nace y vive en las grandes ciudades, vinculada con el desarrollo económico de la urbe. El retrato fotográfico se pone al servicio de la representación de la burguesía. La democratización de la imagen, hasta entonces reservada a la nobleza como clase dominante, inicia su camino. Tras la revolución política, la fotografía y el retrato ilustran otra revolución visual. Los ciudadanos empiezan a tener un rostro. Ramón Gómez de la Serna ofrece en su *Automoribundia* (1948) una jugosa crónica de retrato fotográfico abordando temas esenciales para el retrato y la fotografía en general: la imagen como idealización, la descripción de los primeros estudios con luz natural y los posteriores focos, el retrato de estudio y el retrato instantáneo del fotógrafo ambulante, el paso del tiempo; en resumidas cuentas, lo que Gómez de la Serna expresa maravillosamente como “archivo general de la vida” y, añade un poco después, “la vida modesta”. Lo propio y exclusivo de la fotografía podría definirse de ese modo literario y acertado en tanto que archivo general de la vida modesta.

Ante las fotografías que pueblan mi autobiografía bien puedo dar unas explicaciones fotogénicas.

La fotografía suele ser una idealización y hay fotógrafos de galería que tienen el don adivinatorio de saber cómo querría ser su cliente y le hacen el retrato de cómo querría ser...

Ya obran más con focos que con nubes los artistas de la alta cámara, pero antes era bonito verles mover nubes en lo alto de la cristalera con luz cenital hasta lograr el día gris que le sentaba mejor al fotografiado...

Para el autopsicoanálisis nada mejor que estos documentos personales en los que descubrimos todo lo que no fuimos y algo que no seremos en contraste con lo que fuimos o llegaremos a ser, es decir, cogidas in fraganti entre todas esas conjugaciones de verbo *ser*, las erratas de las incensaciones, de los complejos y de los deseos fallidos...

En la discusión o contradicción del vivir, yo siempre me he decidido a hacerme una fotografía callejera para saber a qué atenerme, para jugarme entero en la lotería de la buena o la mala suerte parado un momento ante lo inexorable...

¿Que todo esto es puro exhibicionismo solitario?

Nada de eso.

Esto que estoy escribiendo es mi autobiografía con toda sinceridad, y este será uno de sus capítulos con ilustraciones, un “tal como fui” al que nadie podrá suponer falsificado.<sup>57</sup>

Un segundo momento decisivo en la transformación de la fotografía de un medio sofisticado a un utensilio popular, es el lanzamiento en 1888 de las primeras cámaras compactas Kodak con el eslogan: “Usted aprieta el botón y nosotros hacemos el resto”. Con las Kodak la revolución visual alcanza su punto culminante, y la fotografía concede una imagen a cuanto sucede en el exterior y en la intimidad de las grandes ciudades. Con las cámaras Kodak irrumpe en el paisaje visual la vida privada de las personas y el intercambio de retratos como una suerte de comercio afectivo. Sabemos, por ejemplo, que a Marcel Proust le gustaba coleccionar retratos de sus amigos, familiares y amantes. Sin olvidar que la fotografía desempeñó un papel esencial en toda la obra de *En busca del tiempo perdido*, hasta poderla definir incluso como un inmenso “álbum de familia”.

La difusión del retrato viene a sumarse en el tiempo con un importante acontecimiento del ámbito literario que inaugura un nuevo género y establece un punto de inflexión para la modernidad de la poesía. Nos referimos a la publicación, en 1842, del libro de Aloysius Bertrand *Gaspar de la nuit*, obra fundacional del nuevo género literario bautizado como poema en prosa y que señala una nueva etapa para la historia de la literatura. Otro elemento formal que se debe tener en cuenta y que forma parte de los cambios profundos que están teniendo lugar en el universo poético de la segunda mitad del siglo XIX es la crisis irreversible en la que entran las formas fijas clásicas, tanto desde un punto de vista estrófico como métrico. El abandono progresivo del corsé estrófico, así como la fluctuación de los acentos y el progresivo debilitamiento de la cesura en tanto que pausa estable, acarrea

---

<sup>57</sup> R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Automoribundia* (1948), cap. XCV, Madrid, Guadarrama, 1974.

como consecuencia inmediata el fenómeno formal de versos alejandrinos perfectamente medidos que, sin embargo, no respetan la división rítmica de la cesura en dos unidades, desplazándose a otras combinaciones más flexibles, tanto en el interior del verso como en la interacción de alejandrinos y decasílabos en un mismo poema, o formas estróficas tradicionales junto a estructuras poéticas libres, flexibilidad que ilustra un libro emblemático como *Alcools* de Apollinaire, si bien huellas de esta inestabilidad se manifiestan en poemas de Victor Hugo, Baudelaire y Verlaine. Esta disfunción métrica, reflejo de las necesidades expresivas que buscan respuestas formales, se manifiesta, junto con el poema en prosa, con la irrupción del verso libre en el horizonte poético que, de alguna manera, anuncia las vanguardias.

Tal y como su propia definición indica, un “poema en prosa” comparte lo uno y lo otro de ambos géneros. Simplificando, podría reformularse como la expresión de lo poético de la prosa mediante la fórmula breve del poema. La prosa, lo prosaico, lo cotidiano, lo feo, lo sucio, lo oculto, se adueña del mundo del arte y de la literatura. Y de la misma manera que el poema en prosa descubre la dimensión poética de lo banal, la fotografía encuentra su sentido último, si exceptuamos los trabajos de estudio, escenas de carácter mitológico, recostituciones clásicas, en la puesta en escena de las aventuras anodinas del nuevo héroe y su insignificante vida privada, el ciudadano, con sus grandezas y sus miserias, su realidad más estricta y la intrascendencia en ocasiones más esotérica.

El poema en prosa y el álbum de familia pertenecen a un mismo registro estético. La fotografía pone en circulación, mediante el retrato, la privacidad de la vida de sus protagonistas. El poema en prosa cuenta la existencia morosa e irrelevante de personajes que se pierden entre los desconocidos de la urbe; hacen balance de un día infernal de vuelta a casa a la una de la mañana; Baudelaire en 1857 con *Spleen de Paris*; o un paseo con un amiga por los arrabales de la gran ciudad, como Rimbaud en *Illuminations* (1886). Blaise Cendrars publica en 1924, año del primer manifiesto surrealista,

un libro que lleva por título *Kodak: documentaire*. La firma comercial obliga a los editores a retirar la edición y cambiar el título de la obra pasándose a llamar simplemente *Documentaire*. La marca fotográfica pasó por alto la publicidad gratuita que el libro de Cendrars significaba para la firma. El espíritu de *Kodak* y su subtítulo, *Documentaire*, es manifiesto. Los poemas, en un estilo escueto, limpio, descriptivo, dan cuenta de diversos momentos y situaciones de la sociedad internacional y sus iconos de poder económico y político.

En 1868, Isidore-Lucien Ducasse, más conocido como Lautréamont, publica un largo poema en prosa, al que añadirá cinco fragmentos más que aparecerán en 1890 con el título de *Cantos de Maldoror*. Comparable a la importancia del nuevo género literario del poema en prosa inaugurado por Aloysius Bertrand, ambos prácticamente desconocidos en su época y redescubiertos mucho después, Lautréamont es el primero en formular otro de los conceptos clave que sientan los pilares de la literatura moderna.

Il est beau —escribe Lautréamont a propósito de cómo el narrador es capaz de identificar la edad intelectual y la belleza en un joven que cruza al azar en la calle por las arrugas de la frente— comme la rétractabilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.<sup>58</sup>

Lautréamont entiende la belleza como “el encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones”, definición que da título a la famosa

---

<sup>58</sup> LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, en *Ouvres complètes*, París, José Corti, 1953; p. 327 (“Bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña; o, incluso, como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o más bien, como esa ratonera perpetua, siempre tensa por el animal atrapado, que puede cazar por sí sola, indefinidamente, roedores y funcionar, incluso, oculta bajo la paja; y, sobre todo, como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”).

fotografía del surrealista Man Ray de 1933 y convierte en imagen la definición del poeta. A partir de este momento podría trazarse una línea imaginaria que dividiera la historia de la poesía en dos momentos: la poesía de tropos y la poesía de imágenes. Si la literatura, antes de esta definición de Lautréamont de la belleza, se construye en torno a figuras literarias que basan su existencia en un vínculo determinado entre los elementos seleccionados por el poeta (metáfora, comparación, sinécdoque, oxímoron...), la gran innovación en la propuesta de Lautréamont, que va a generalizarse constituyendo uno de los fundamentos de la poética moderna, es que la imagen literaria renuncia al vínculo construyendo su significado sobre la descarga que de ese encuentro, deliberado o fortuito, entre dos elementos dispares tiene lugar. No hay otra justificación para ese encuentro que la estricta sorpresa y la emoción estética que de ello se deriva.

La noción de Lautréamont vuelve a hacerse manifiesta en la definición del *Arte poético* de Max Jacob, de 1915, donde define el “arte nuevo” en términos de “resultados inesperados, sueño, conclusiones imprevistas y asociaciones de palabras e ideas”, y de forma explícita en la definición de *Imagen poética* que Pierre Reverdy publicó en su revista *Nord-Sud* en 1918: “acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más alejados y certeros sean los vínculos de las dos elementos, más fuerte, más poder emotivo y realidad poética tendrá la imagen”, planteamiento que vuelve a repetirse en los mismos términos, con el elemento de azar añadido, en el manifiesto surrealista de 1924 cuando explica que “del acercamiento de dos términos de forma fortuita surge la luz de la imagen”. Este principio asociativo se encuentra entre los recursos básicos del *collage* que Max Ernst reflejó al expresar su idea del *collage* diciendo que “La técnica del *collage* es la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado... y el chispazo de la poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades”, o la técnica del montaje de choque para el cine expuesta por Eisenstein en 1929 en “El

principio de asociación y el ideograma”. Nos encontramos ante uno de los aspectos clave en la articulación del lenguaje del arte a partir de finales del siglo XIX, cuya máxima expresión en términos fotográficos será el fotomontaje.

Esta asociación de elementos heterogéneos se convierte un signo característico de la poesía, donde citas, fragmentos de la realidad incorporados al poema sin otra manipulación que el “pegado” en una sucesión de objetos y frases que envían al lector una información parcial y sorprendente por inesperada en la actualización del poema.

Además de históricos del fotomontaje como Hausmann, Heartfield, Hannah Höch, junto a vanguardistas españoles como Renau y Nicolás de Lekuona, aquí nos vamos a ocupar de aquellos nombres que habitualmente reconocidos como escritores han practicado y practican el *collage* como una forma de expresión que, aunque menos conocida, cohabita con sus actividades literarias. El primero al que haremos referencia, aunque no realizó estrictamente fotomontajes sino *collages*, es el poeta Adriano de Valle. Sus obras responden a *collages* realizados a partir de grabados, por lo que no podemos considerarlo estrictamente un escritor fotógrafo. El que sí ha utilizado fotografías para sus *collages* es el fundador del postismo, Carlos Edmundo de Ory. En el caso de Ory habría que hablar para ser precisos de “poemas collage”, por la propuesta y la vinculación con los presupuestos poéticos del autor. Realizados en los años setenta y ochenta, ofrecen una dimensión onírica con elementos de denuncia, como el titulado “Manu militari”. En este mismo sentido hay que hablar de los fotomontajes y *collages* incluidos al final del poemario *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* de José Miguel Ullán. Publicado en 1976, combina el grafismo con la fotografía y el cómic cerrando el discurso lírico de conjunto.

Uno de los ejemplos más sobresalientes entre los poetas contemporáneos españoles que desarrollan una actividad vinculada con la plástica es el de José Luis Jover. Además de colaborar habitualmente con sugerentes fotomontajes y *collages* en el suplemento “El Cultural”, tiene en su haber

dos colecciones de fotomontajes acompañadas, además, por textos suyos que realzan todavía más si cabe el interés y la capacidad de sugerir e intrigar de las imágenes: *Cierra los ojos hasta que yo te diga* y *El patio de mi casa es particular*, de 1996 y 1999 respectivamente. El carácter abstracto y onírico de la primera se va acercando poco a poco a formas precisas que se vuelven reconocibles en sus últimos trabajos. Los poetas Claudio Rodríguez Fer y Juan Lamillar echan mano del fotomontaje y del *collage* para componer formas de poesía que renuncian al vehículo convencional del lenguaje con resultados sugerentes.

El primer reconocimiento para la fotografía llega, precisamente, de la mano de las vanguardias. Tras más de medio siglo de una labor arrinconada al estatuto documental, los fotógrafos empiezan a ver reconocido su trabajo y a ser aceptados en los círculos artísticos de la época. Los surrealistas descubren en profesionales documentalistas de siglo XIX como Atget uno de los precursores del arte enigmático de los escaparates, con sus maniqués y objetos inermes, los comercios inimaginables, las calles de París, sus prostitutas, sus personajes marginales, los patios vacíos, los arrabales cantados por Rimbaud. Man Ray dota de rostro e imágenes la iconografía surrealista. Las colaboraciones entre fotógrafos y poetas se vuelven cada vez más numerosas. Entre las más relevantes podemos señalar obras clásicas como *Paris la nuit* de Brassai, publicado en 1932 con una presentación de Paul Morand. Se trata de un recorrido por los ambientes canallas y marginales de la gran urbe. Otro clásico de la colaboración entre fotógrafos y escritores es *Let us now Praise Famous Men* de 1941, entre James Agee y Walker Evans, sobre el paisaje y las consecuencias de la Gran Depresión en los trabajadores agrícolas del sur de Estados Unidos. En torno a un ambiente rural, aunque desde otra perspectiva y sin su lectura histórica, está concebida *Another Way of Telling*, una colaboración de 1982 entre el escritor John Berger y las imágenes de Jean Mohr sobre el mundo rural en el centro de Francia. Otro gran clásico de la fotografía con una relevante colaboración es *Les américains*, publicado en 1958, una visión personal y ácida

de la idiosincrasia de un país a manos del fotógrafo suizo Robert Frank acompañado de un prólogo de Jack Kerouac. Son numerosas las referencias que al respecto podrían presentarse. Baste, para terminar, citar otra obra de referencia en este contexto de intercambios entre imagen y palabra en donde la visión crítica se hace manifiesta. Nos referimos al libro *Nothing Personal*, publicado en 1974, con fotografías de Richard Avedon y un texto de James Baldwin donde reflexiona sobre la identidad y los valores estadounidenses.

En el ámbito español propondría como referencias más relevantes las de los poetas José Ángel Valente, María Victoria Atencia y Antonio Gamoneda. Con anterioridad, haciendo un poco de historia, hay que señalar la importante labor editorial llevada a cabo por Lumen con su colección Palabra Menor, por donde van a pasar escritores y fotógrafos considerados hoy referencias indiscutibles en el panorama de las letras y la imagen de nuestro país. Lumen acoge a Ignacio Aldecoa y Miguel Delibes junto a Ramón Masats, que recientemente ha recibido el Premio Nacional de fotografía como reconocimiento a toda una trayectoria; Juan Benet y Caballero Bonald, ilustrados con imágenes de Colita; Cela junto a los fotógrafos Maspons, Ubiña y Joan Colom; Alfonso Grosso y Francisco Ontañón, Mario Vargas Llosa y Xavier Miserachs... Todo un elenco de artistas que hacen del encuentro entre palabra e imagen una selección de lo mejor de la literatura y la imagen de la década de los sesenta en España.

El primer contacto de José Ángel Valente con el mundo de la fotografía estuvo a cargo de la fotógrafa suiza, afincada en los salvajes paisajes del cabo de Gata, Jeanne Chevalier. En 1995 publican al alimón *Campo*, una colección de poemas e imágenes que hablan de los paisajes desérticos de Almería y las gentes que los pueblan. El mar, el desierto, las ruinas, las paredes encaladas, los trabajos de supervivencia y acondicionamiento de sus casas, los protagonistas de ese tiempo ocupan sus páginas. Cuatro años después repetirán la colaboración en un nuevo libro titulado *Calas*, en donde el mar, con el agua y la arena como elementos dialogantes, sirven de punto de encuentro a ambos creadores.

Otra fructífera colaboración entre Valente y la fotografía lleva la firma de Manuel Falces. En 1991 aparece *Las ínsulas extrañas*, un recorrido por los lugares y la atmósfera que rodea la figura de Juan de la Cruz. En este libro una presentación de José Ángel Valente da paso a imágenes de espacios y versos habitados por el poeta místico. El siguiente libro en el que trabajan juntos tiene por objeto retratar los paisajes del cabo de Gata y Níjar con la luz como motivo principal. Con el título *Cabo de Gata: la memoria y la luz*, tras un texto de presentación de Valente, se alternan fotografías en color y blanco negro y poemas del poeta impresos sobre papel transparente, lo cual permite que, visualmente hablando, los textos aparezcan superpuestos a las imágenes.

El último trabajo realizado por Valente para la fotografía lleva por título *Para siempre: la sombra*. Publicado en el 2001 como catálogo de la exposición del mismo título, recoge imágenes del poeta convaleciente en los momentos en los que la enfermedad está ganando la partida. Los poemas, llenos de dramatismo, caligrafiados por el poeta sobre algunas de las fotografías de Falces, es una reflexión sobre la trascendencia, el tiempo, la identidad, que parece diluirse en imágenes que se funden desdibujando el rostro del escritor y en donde apenas reconocemos su silueta desvaneciéndose en el pasillo de un hospital.

Otro encuentro interesante es el que tiene lugar entre fotografías de Renate Kruchen y poemas de María Victoria Atencia. Aparecidos por primera vez en 1984 y recuperados en el número homenaje que la revista *Litoral* dedicó a la poetisa en el 97, *A orillas del Ems* es una invención poética que arranca de las imágenes para imaginar las historias que envuelven a los personajes retratos entremezcladas con la historia personal de la voz poética. El resultado son unos poemas sugerentes que vuelven todavía más enigmáticas si cabe las antiguas fotografías de Kruchen, hieráticas, impenetrables, en las que se inspira Atencia.

*Nymphæa*, aparecido en 1997 bajo el sello Le Grand Os, una modesta editorial dirigida por el también poeta de origen español Aurelio Díaz Ronda, que desde el sur de Francia

dedica su esfuerzo y su interés en editar con sumo cuidado obras que reúnen poesía y fotografía, da cuerpo a un hermoso libro en el que colaboran Antonio Gamoneda y el fotógrafo belga Michel Hanique. El resultado es un tándem entre los textos de Gamoneda, carnales, telúricos, y las imágenes de Hanique con el sexo femenino como punto de encuentro, aunque con una dimensión exenta de erotismo. Tanto la aproximación de uno como otro es esencialmente sensual, por cuanto afecta a los sentidos: el olor, el gusto, las formas, que aluden más a funciones fisiológicas que emocionales.

La fotografía ocupa, temáticamente hablando, una gran cantidad de poemas de tendencias y épocas diversas. Una de las primeras huellas que la fotografía deja en la poesía española de vanguardia es el texto “Fotograma” de Ernesto Giménez Caballero incluido en el histórico título *Yo, inspector de alcantarillas* de 1928, y en donde describe de forma lírica las formas y los efectos de un radiograma, procedimiento creativo muy utilizado por los fotógrafos de la vanguardia.

#### FOTOGRAMA

El huevo gira en la cámara oscura.

Un rayo oblicuo y violeta se lanza a traspasar la elipse.

Choca y derrama cabelleras de luna, fantasmas de nieve absoluta,  
[claridades telúricas palidecen sin sangre. Luciérnagas abstractas cristales  
[de leche.

Luego avanza una mano.

Y el rayo violeta y oblicuo se ensortija en volutas sin fin queriendo  
[escondese cazar el huevo.

La mano en fosforescencias radiales es una campánula eléctrica en flor  
[falsa de gasa blanca dedos con calidades de pétalos y de pistilos.

Y el huevo

como corola de tal planta transparente.

El huevo gira como astro en la noche.<sup>59</sup>

Habitualmente la fotografía, y en particular el retrato, es pretexto para abordar el tema del tiempo y su trascurso, la memoria, los recuerdos traicionados. Alberti los hace en “Madrid-Otoño”. Una importante cantidad de poemas dan cuenta

---

<sup>59</sup> Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO, *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), Madrid, Turner, 1975.

de estos recurrentes temas vinculados a la imagen en los libros de Luis Feria, Joan Perucho, Carlos Pujol, Caballero Bonald, Martínez Sarrión, García Martín, José Luis Rodríguez, Gonzalo Rojas, Alejandro Aura, Juan Lamillar... En otras ocasiones la figuras de conocidos fotógrafos como Nan Goldin y Joseph Sudek sirven para crear ficciones poéticas como las que aparecen en *Nevada* (2000) de Julián Rodríguez, o la fotografía como recurso para retratar un personaje literario como Alejandra Pizarnik, como es el caso de *El sur hacia mí* (2001) de Rosa Lentini. Se vuelve más original cuando sirve como elemento estructural a todo un libro de poemas.

Menos habitual es el tema de la máquina fotográfica fagocitando el mundo:

#### LA VIEJA MÁQUINA

El fotógrafo prepara su trípode y mete la cabeza bajo la manga. Aprieta el botón. Todo lo que hay delante del objetivo se precipita hacia él. Queda en el mundo un hueco incomprensible y ya no se podrá llenar con nada.<sup>60</sup>

Otro tanto puede decirse de la destrucción del cuerpo por la guerra; Gabriel Ferrater en “El mutilat”, poema perteneciente a *Les dones i els dies* (1979); el holograma, asunto del que Bioy Casares escribe su famoso relato *La invención de Morel* y sirve también a Ivan Tubau para el poema que recoge en *Poesía impura* (1998); imagen como doble, Fonollosa en *Destrucción de la mañana* (2001). Jesús López Pacheco prestó una especial atención a los recursos expresivos que la imagen fotográfica podía ofrecerle en algunos de sus poemas escritos en el exilio canadiense como “El niño de alambre” o “Exit”, que imaginó acompañado de proyección de imágenes. Igualmente inusual resulta el largo “Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon” de Bernardo Atxaga. Lejos de cualquier evocación, el poema de Atxaga asume la propuesta conceptual de la Polaroid mediante un texto directo, sin artificios y lejos de tono nostálgico que rodea buena parte de los poemas que recurren a la fotografía como pretexto.

---

<sup>60</sup> A. FERNÁNDEZ MOLINA, *Dentro de un embudo*, 1973.

Aunque de todos los poetas españoles, José María Álvarez es el que en mayor número y diversidad se ocupa en las sucesivas ediciones de su *Museo de cera* de asuntos y temas relacionados con la fotografía. Por sus páginas desfilan una dispar y sorprendente galería de personajes que son retratados o envueltos en situaciones donde lo fotográfico desempeña un papel más que anecdótico.

## Fotografía y literatura española

Mucho se ha escrito sobre la influencia recíproca entre cine y literatura. Mucho menos, irrelevante si la comparamos con la anterior, sobre la presencia que la fotografía ha tenido en la literatura desde su nacimiento a finales del siglo XIX. Ningún otro medio de expresión, sin embargo, ha tenido la presencia que tiene la imagen fotográfica, no solo en la literatura, sino en el arte en general y también en la vida cotidiana. La fotografía del interior del cuerpo humano desempeña un papel clave en *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, al igual que diferentes manifestaciones fotográficas en la monumental *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) de Proust. *El amante* (1984) de Marguerite Duras fue concebido como un álbum de familia comentado, en el que se terminó por suprimir las ilustraciones ofreciendo al lector solo los textos. Y si el estudio sobre las relaciones entre fotografía y literatura es limitado, el interés por la presencia de la fotografía en la literatura en español es inexistente. Y, no obstante, tiene una gran relevancia, como se trata de mostrar a continuación.

Miguel de Unamuno es uno de los primeros<sup>61</sup> en recurrir a la técnica fotográfica de la sobreimpresión para ilustrar en *En torno al casticismo* (1895) su idea de “abstracción”. Unamuno describe el modo en que diferentes rostros de un

---

<sup>61</sup> Ya en 1867 Joan Cortada calificaba su colección de relatos *La voz de la conciencia* como “fotografías escritas” y el doctor Pedro Mata, introductor de la medicina legal en España, novelista y poeta, reunió sus versos (románticos) completos en un volumen curiosamente titulado *Fotografías íntimas*, de 1875.

mismo árbol genealógico<sup>62</sup> pueden ser impresionados unos sobre otros para obtener una imagen única que reúna la síntesis de todos ellos subrayando los caracteres comunes.<sup>63</sup> La descripción que el filósofo hace de este recurso corresponde a una exposición múltiple sobre una única placa como paso previo a su positivado, dedicando tiempos parciales a cada uno de los rostros, dispuestos en un ángulo similar de modo que sus facciones se confundan en el retrato final. No deja de sorprender, en cualquier caso, que, para hablar de la abstracción, Unamuno eche mano de una forma de representar tan poco abstracta, al menos de momento. Mediante la impresión múltiple y la reserva de algunas partes sobre el positivo, se consiguen los fotomontajes propios de la experimentación de los años veinte y treinta.

Ansúrez, el personaje principal de *La vuelta al mundo en la "Numancia"* (1906) de Benito Pérez Galdós, tras una serie de peripecias en busca de su hija en América y de vuelta a España, conoce durante su viaje en la goleta *Numancia* al maquinista Fenelón, de origen francés, quien se atribuye una dudosa fama de conquistador ofreciendo como prueba indiscutible una serie de retratos de mujeres a los que va atribuyendo la sorprendente historia de fotografías que en este capítulo se detalla. Se trata de una fantasía sobre retratos de bellas mujeres vendidos en el puerto por muy poco dinero.<sup>64</sup> Fenelón no hace otra cosa que construir una fantasía,

---

<sup>62</sup> Agustín Sánchez Vidal volverá a utilizar este mismo argumento en *Llave maestra*.

<sup>63</sup> Unamuno se hace eco de los trabajos de Arthur Batut y su obra *L'application de la photographie à la production du type d'une famille, d'une tribu, d'une race* (1887), de donde toma casi al pie de la letra la descripción que Batut hace de su procedimiento. El fotógrafo Batut pretendía, desde una perspectiva científica, conseguir extraer y aislar mediante la sobreimpresión los estereotipos faciales de una familia o grupo. Estas investigaciones fotográficas quedan enmarcadas en el contexto que a finales de siglo XIX corresponden también a los trabajos del italiano Lombroso en 1870 primero, y de Alphonse Bertillon en Francia en 1882 al servicio de la investigación policial con el objetivo de establecer una tipología que permitiera describir e identificar unos rasgos físicos propios de los criminales.

<sup>64</sup> Una costumbre, por otra parte, muy extendida en las ciudades portuarias de América a principios del siglo XX.

en este caso amorosa, sobre la argumentación que se pretende irrevocable de los supuestos retratos de sus amantes. La fotografía, en este caso, actúa como testigo de cargo, está al servicio de una ficción erótica.

El cuento de Baroja “Medium”, incluido en su primer libro de relatos, publicado en 1900 con el título de *Vidas sombrías*, recoge un tema recurrente en la literatura de finales del XIX: los fantasmas y la fotografía.<sup>65</sup> “Medium” está escrito en los años en que Baroja estudia medicina y comienza a ejercer en Cestona y Madrid. Su cuento refleja ese mismo interés por partida doble, como médico y hombre de letras que ha viajado por Europa. La fotografía desempeña en el relato de Baroja el papel de prueba concluyente y objetivable de la existencia, primero intuida y luego descubierta en el revelado y posterior positivo de las placas, de un fantasma solo visible gracias a la intervención de la cámara. El espíritu positivista conseguirá demostrar científicamente que existen otras realidades que conviven con las naturales y visibles más allá de la conciencia, y no por ello menos reales. Freud y la psicología reconcilian ciencia y arte al servir como detonador del surrealismo, la corriente literaria que marcará indiscutiblemente el pensamiento y la estética de todo el siglo XX.

El retrato *postmortem*,<sup>66</sup> una práctica fotográfica que hasta hace bien poco pretendía salvar para la eternidad de la

---

<sup>65</sup> Desde Poe a Henry James, de Walter de la Mare a Villiers de l'Isle Adam, lo sobrenatural se hace protagonista indiscutible de cuentos y relatos. No solo la literatura aborda el tema de los fantasmas desde el punto de vista de la ficción. Médicos como el propio Baroja, Hippolyte Baraduc y Enrico Imoda en *L'ame humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique* (1896) y *Fotografie di Fastasmi* (1912), así como el escritor Arthur Conan Doyle en *The Wanderings of a Spiritualist* (1922), defienden la existencia de una realidad extracorporal que se sustrae a la visión de las personas y que el aparato fotográfico es capaz de captar. Existen no pocos ejemplos que recogen estos intentos por captar la presencia del más allá a través del objetivo de la cámara. El propio Conan Doyle trató de probarlo mediante fotografías.

<sup>66</sup> Désiré François Millet fue uno de sus máximos representantes. Véase también *Post mortem*, París, Centre National de la Photographie, col. PhotoPoche, 2007.

imagen y para el recuerdo al que acababa de morir, constituye la base argumental de relatos como “La cámara oscura” de Quiroga y “Locos van y vienen” de María Teresa León. El fotógrafo narrador de “La cámara oscura” tiene que revivir el rostro al revelar el retrato del cadáver de Malaquías Sotelo, que emerge sumergido en la cubeta de revelado. Su rostro vuelve de la muerte igual que el gitano Melquíades vuelve de la muerte y del olvido en *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez “porque no pudo soportar la soledad” para refugiarse en Macondo e instalar un laboratorio de daguerrotipia.

María Teresa León en su cuento “Locos van y vienen”, publicado por primera vez en Buenos Aires en 1942 junto a otros relatos bajo el título *Morirás lejos* y recogido más tarde en la selección *Una estrella roja* (1979), tiene también como uno de sus temas principales el retrato mortuario, una práctica que nació a la par que la fotografía. “Locos van y vienen” forma parte, si bien el relato se sitúa espacialmente en Argentina, de la historia oscura y fiera de una España que Cristina García Rodero<sup>67</sup> ha sabido retratar con pulcritud notarial. La historia nos remite a entierros sórdidos con curárganos y mercaderes de misas y rosarios para comprar una parcela de cielo, cuyo plano extiende el mosén como un vendedor ambulante. La niña muerta espera con sus alitas de cartón envueltas en papel dorado a que su madre consiga por tres misas un lugar en el paraíso junto a la azucena en una nube rosa, al abrigo, con sol y más niños para jugar, cuando irrumpe el fotógrafo y el negocio celestial se va al traste por la oferta inmejorable de un retrato de todos los hermanos junto al angelito a cinco pesos por cabeza “para tenerlos presente ante mis ojos hasta el día de la muerte”, dice la madre. Cuarenta pesos por la eternidad, y todos felices al fin redimidos del olvido y de la muerte que es el olvido.

No es el único ejemplo en el que María Teresa León se interesa y se ocupa de la fotografía. En otros relatos de ese mismo libro, como el delicioso “El perfume de mi madre era el he-

---

<sup>67</sup> Véase su libro más representativo: C. GARCÍA RODERO, *La España oculta*, Madrid, Lunwerg, 1989.

liotropo” y “Zapatos para el viento”,<sup>68</sup> aparecen más fotos de familias, de novias y de niños. Su novela *Juego limpio* (1959) está plagada de referencias a la fotografía, desempeñando en algunos casos un papel decisivo en el desarrollo argumental de la historia. Mucho más relevante aún es la presencia de fotógrafos y fotografías en su libro, a mi juicio el menos valioso y, sin embargo, más reeditado y conocido, *Memoria de la melancolía* (1975). Además de numerosos comentarios a fotos, se habla de los reporteros André Friedmann, más conocido como Robert Capa,<sup>69</sup> autor de esa imagen, convertida ya en icono emblemático, del miliciano caído en combate, y Gerda Taro,<sup>70</sup> que murió de forma accidental al ser golpeada por un carro de combate mientras iba subida en el estribo de un camión durante la retirada de Brunete en julio de 1937, recordados ambos por María Teresa León como los “huéspedes más queridos de la Alianza de Intelectuales”.

De todos los escritores en español, Ramón Gómez de la Serna es con toda seguridad aquel que más páginas ha dedicado a la fotografía, ya no solo como uno de sus temas predilectos vinculados a la actualidad social, sino como pretexto para crear imágenes y personajes sorprendentes. En “Cuadros y fotografías” (*El rastro*, 1914), Gómez de la Serna parece ofrecernos una nueva versión de las *Coplas* de Manrique en ese cafarname existencial que se amontona en los tenderetes del rastro. La infancia en las fotografías de niños, que son un retrato para siempre de cada uno de los niños que guardamos dentro, la vanidad y el poder que encierran los retratos de las actrices de ópera y los artistas de circo, los retratos de los reyes y de los grandes hombres, las estériles orlas de licenciado con toda su “abrumadora mediocridad” se amontonan para recordarnos que la corriente de nuestras vidas, con su ambición y su vanidad, terminarán indefectiblemente entre los cachivaches del rastro, y en el mejor de

---

<sup>68</sup> Incluidos también en *Una estrella roja*.

<sup>69</sup> Son numerosos los libros y las exposiciones que han sido dedicados a Robert Capa.

<sup>70</sup> Consúltese el reciente trabajo de F. OLMEDA, *Gerda Taro, fotógrafa de guerra*, Madrid, Debate, 2007.

los casos aspirar a esa “vivienda entre las nubes” que es limbo de todos los retratados, petrificados por el “monstruo de un solo ojo”, descrito por Gómez de la Serna en “Los juguetes en las fotografías” (*Libro nuevo*, 1920).

En “Mujer sin ojos en mi fotografía”, que forma parte de *Las muertas* (1910), pone en escena el asunto fascinante de los álbumes de familia. La mejor novela no puede competir con cualquiera de nuestros álbumes, asegura Günter Grass en *Tambor de hojalata* (1959). El suyo encierra el todavía más fascinante personaje desconocido al que nadie conoce y por que el se pregunta el narrador, no para obtener una respuesta, que no la desea, pues destruiría justamente el enigma y la atracción de ese retrato de mujer que tanto le seduce, sino con la intención de alimentar el aura de misterio y atracción que lo envuelve. Su álbum es una novela o muchas, más sugerida que contada, que termina desbaratándose con el nombre revelado de la mujer del retrato.

“Tus ojos sutiles –escribe– no han podido morir porque los gusanos negros y brillantes que yo conozco, dejan vivo lo que se puede ver al heteroscopio y tus ojos son completamente ojos de heteroscopio<sup>71</sup> que no dejarán ver el cuenco negro de tu calavera.” Nos recuerda, al paso, los ojos abiertos que el aplicado fotógrafo pintaba a los muertos para devolverles una ilusión de vida, que no de vivir. La imagen, en este caso, significa una forma de supervivencia, de escapar a la devastación del gusano del tiempo.

La anécdota de la bella bañista, que resulta ser una marquesita, a la que un fotógrafo furtivo roba su instantánea en la playa de “La fotografía en traje de baño” (*El alba y otras cosas*, 1923), mandando al traste su matrimonio con el conde Espín, termina en pleito. Conflicto de actualidad que atañe a los derechos de la imagen y el respecto a la intimidad,

---

<sup>71</sup> Gómez de la Serna hace alusión a la práctica fotográfica que, mediante una cámara con dos objetivos, se obtenía un doble negativo, revelado en cristal y visionado en tres dimensiones mediante un estereoscopio. El término *heteroscopio* utilizado por Gómez de la Serna responde probablemente a un error, queriendo decir *estereoscopio*. Para ser exactos, *estereoscopio* es el nombre del aparato inventado por el físico inglés Charles Wheatstone y presentado en Londres en 1838 con el que conseguir una visión en relieve.

flagrante en la prensa del corazón, aunque no menos significativo en otras confrontaciones que recorren la relación entre fotógrafos y modelos ocasionales que reclaman sus intereses, al contrario del sueño que Gómez de la Serna relata en una de sus greguerías, donde se imagina convertido en personaje eterno paseándose por una postal o en la imagen de una guía urbana: “Hubiera dado cualquier cosa —escrib— por ser uno de esos escogidos”.

Las verbenas, otro de los puntos a los que confluyen las historias de Gómez de la Serna, como las escenas de Gutiérrez Solana y Maruja Mallo, o el filme *Esencia de verbena* rodado en 1930 por Ernesto Giménez Caballero, y donde aparece el mismo Gómez de la Serna como muñeco de pimpampum. “Los retratos grotescos de las verbenas”, en *Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas* (1925), son ontológicos, ofreciendo a intelectuales y artistas la fortuna de dejar de serlo y convertirse para la eternidad en Charlot, torero o chulapona, a Dalí montar en globo, Buñuel dejarse conducir en aeroplano por Lorca. “¿Pero cómo íbamos a perder la ocasión de tener el retrato jovial con que descomponer para siempre todo nuestro prestigio posible?”, concluye satisfecho el autor. Cualquiera de esos retratos es preferible al retrato de boda, concluye. Antes de seguir adelante, hay que señalar que el texto de Ernesto Giménez Caballero “Fotograma”,<sup>72</sup> perteneciente a *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), aparentemente enigmático, responde ni más ni menos, como su mismo título indica, a la descripción de un fotograma.

---

<sup>72</sup> El fotograma consiste en un procedimiento que se sitúa en el origen mismo de la fotografía. Talbot comienza a experimentar con sus *photogenic drawings* en 1839 y de la misma época datan los trabajos de Bayard con hojas, plumas y telas. La técnica del fotograma consiste en disponer objetos directamente sobre el soporte sensible que, una vez expuestos a la luz y revelados, se recortan en claro sobre el fondo oscuro del papel. En la historia del medio los fotogramas han quedado vinculados a las vanguardias históricas, aunque el primer reconocimiento de una dimensión estética corresponde a los realizados por Christian Schad en 1918. Durante el periodo de entreguerras, tienen lugar los trabajos de Moholy-Nagy para la Bauhaus y Man Ray con su *Champs délicieux*, acompañado de un texto de Tzara.

Sus *Greguerías* están jalonadas por sucesivas y permanentes alusiones a la fotografía. Muchas de ellas enigmáticas y de una imaginería surrealizante poderosa (“Cuando los astrónomos fotografían la luna, descubren sus pezones de perra muerta”), pretexto en otras para ilustrar una misoginia manifiesta o dar la vuelta al gesto fotográfico: son los gatos o la guitarra los que fotografían a los fotógrafos, o los marineros que sirven de modelo los que contagian sus rayas de marinero a cuantos posan en el paseo. Algunas son de carácter futurista, como la del auto con la cámara en el parachoques para fotografiar atropellos, a la vez que se preocupan de la mirada en los retratos y reinventan objetos al modo surrealista de los *objets trouvés*: “Las máquinas registradoras nos hacen la instantánea del precio”, o bien las máquinas fotográficas se convierten en acordeones o en viudas locas, y los fotógrafos en toreros colocándose para entrar a matar, o esa maravillosa definición esencial de una “Instantánea: dos senos con jersey”.

La greguería “Hay que dejar que las imágenes se acerquen a nosotros. Nosotros nos podemos acercar a las cosas, pero no a las imágenes” señala uno de los aspectos fundamentales que atañen a la realidad representada. Sobre este diálogo entre verdad y representación trata un número significativo de ellas, desde el síndrome de Dorian Grey o los temores que ya Balzac confiesa a Nadar sobre las capas superpuestas de espectros que perdemos con cada retrato, hasta concluir en la condena a muchos años de prisión para el fotógrafo que se dedicaba a captar almas incautas en el parque (*Caprichos*, 1925).

Lo cierto es que retratistas y retratados, aunque no la fotografía, salen malparados a manos de Gómez de la Serna. Personajes inciertos, patosos y burdos, infernales incluso, que viven con su pecado original a cuestas (“Si hubiese habido fotógrafo en el Paraíso, habría sido bochornoso el retrato de bodas de Adán y Eva”), son confinados a la torpeza (“El fotógrafo de jardín tiene tan mala puntería, que se ofrece a fotografiar al que va a suicidarse”), al ridículo (“Los verdaderos marcianos son los fotógrafos de jardín cuando apare-

cen entre los árboles con su aparato a cuestras”) y al agravio (“Cuando entra la gran belleza en la fotografía, se desmaya el fotógrafo”). Siempre queda la extraña belleza de esa mujer que acaba de lavarse la cabeza. Las opiniones de Gómez de la Serna sobre la fotografía, que casi podrían resumirse a comentarios sobre el género del retrato, se vuelven más amables en el capítulo que le dedica en su *Automoribundia* (1948). Allí hace un repaso de los aspectos más importantes que conciernen a esta práctica fotográfica: la imagen como idealización, su parte fetichista, el reducto de salvación frente al paso del tiempo, los primeros retratos de estudio con luz natural y el humilde retrato callejero, la fotografía como “archivo general de la vida”. Gómez de la Serna añade poco después un adjetivo que matiza y precisa uno de los aspectos que mejor definen el universo de la imagen fotográfica: “la vida modesta”. La fotografía como archivo general de la calderilla de la vida.

El amasijo de trastos que se amontonan en el rastro de Ramón Gómez de la Serna resulta ser el mismo amasijo que el detallado por José Gutiérrez Solana cuando describe la plaza mayor de Segovia de su *España negra* (1920), solo que los objetos de Gómez de la Serna se convierten ahora en un retablo de personajes de carne y hueso. En esa plaza esperan los fotógrafos de portal, los de jardín, tan vilipendiados en Gómez de la Serna, y el censo de los retratados que posan en sus escaparates no tiene desperdicio.

“Peregrino sentado” (1924) de Juan Chabás perpetúa la tradición de los grandes viajeros que nunca abandonan su sillón de orejas junto a la chimenea del salón, desde donde han recorrido el mundo a través de postales y álbumes de viajes. El protagonista del relato de Chabás, a la manera de Xavier de Maistre alrededor de su dormitorio y el conde Des Esseintes en los viajes artificiales de su retiro en Fontenay-aux-Roses, recorre el mundo con la imaginación sin salir de su casa ayudado por mapas descoloridos, libros y fotografías, viajando a su niñez “entornando los ojos, como si quisiera enfocarla en la media luz de su cuarto”. Henry James anunció el final de los viajes en *The Aspern Papers* (1888)

porque la fotografía eliminaba toda sorpresa. Lo cierto es que con la fotografía se inaugura el periodo de las expediciones fotográficas, que acercaban el mundo lejanísimo y hostil a la comodidad sedentaria del “peregrino sentado”.

Está en lo cierto Ana Rodríguez-Fisher cuando, en la presentación que hace en *Prosa española de vanguardia* del relato de Gerardo Diego “Cuadrante (noveloide)” (1926), afirma que los rasgos visuales del texto rinden tributo a la estética cubista más que a un origen cinematográfico. La clave, no obstante, es fotográfica, tanto por las alusiones específicas al medio como por los fragmentos que describen precisas composiciones geométricas estrechamente vinculadas al empleo de la iluminación, propias de un director de fotografía: “Centro o, por mejor decir, foco lateral como en la elipse”. Basta con reparar en las numerosas indicaciones a fuentes de luz y efectos de sombras que reúnen objetos y personajes en figuras deliberadamente compuestas desde un punto de vista fotográfico.

El alfil Agudo, por otra parte, es percibido “de medio perfil, en ángulo de 45°, actitud favorita para el fotógrafo”. Las referencias a prismas y formas geométricas que adoptan unos pantalones, la figura de Agudo, que “se agigantaba, se abstractizaba en una poderosa, imperiosa alucinación geométrica”, recuerdan los retratos vortográficos de Alvin Langdon Coburn, próximos a la estética cubista. El personaje Impaciente ve a Agudo “desenfocado” y los rombos del tablero de ajedrez se alargan volviéndolos afilados, romboidales en “una visión como la que a veces obtienen las cámaras fotográficas”. Las evocaciones del propio lenguaje en términos como “fotosfera”, la preferencia del rectángulo, formato del paso universal en fotografía, al cuadrado o al círculo, y el “pavoroso destino” al que siente abocado Agudo “como si nos debiéramos contra un inmenso espejo sin salida, porque nuestros enemigos son inversos, esto es, son iguales” se impone como metáfora precisa del cuadrante fotográfico, del espejo sin salida que es el retrato, enemigo, inverso e igual, y adonde cae por el ojo de la cámara el futuro de sus protagonistas.

A lo largo de los capítulos que forman *La llama* (1946), última entrega de la extraordinaria y emotiva novela de Arturo Barea *La forja de un rebelde*, se sucede un episodio en donde unas fotografías de niños víctimas de un bombardeo traen a reflexión el aspecto, no solo gráfico de la fotografía, sino de responsabilidad y compromiso ideológico implícito en las imágenes. La puesta a salvo de esas imágenes,<sup>73</sup> donde a fin de cuentas se trata de poner a salvo y al servicio de la memoria, lleva implícito un peligro y una decisión moral, por parte del que realiza las fotos y del que decide, como el narrador de *La forja de un rebelde*, recuperar esas imágenes terribles que más tarde verá convertidas en vallas publicitarias denunciando el horror y la muerte.<sup>74</sup>

El relato de Cesar González-Ruano “La carta”, de su libro *A todo el mundo no le gusta el amarillo* (1961), ambientado en Sicilia, aunque bastaría con cambiar los nombres de Carlino por el de Carlos para trasplantar la trama a la España del *boom* turístico de los años sesenta, hace referencia a dos aspectos significativos de la fotografía, como son lo pintoresco y el fetiche. Carlino odia el turismo y las turistas que le han permitido vivir y hasta enriquecerse. Ellas se llevan de vuelta a casa su colección de conchitas, aventuras amorosas y “fotografías estúpidas”. Su pueblo le aburre hoy “igual que una insoportable fotografía”. Viejo y enamorado, escribe una carta imposible a la mujer deseada en secreto para declararle todo su amor y todo su odio juntos.

Se trae de Salerno un fotógrafo “para poseer clandestinamente una fotografía suya en traje de baño” (González Ruano, 1965: 188), de la que tiene que hacer varias copias sucesivas porque las rompe en momentos de desesperación amorosa sirviéndose de la imagen como fetiche que recibe

---

<sup>73</sup> Escenas similares han tenido lugar en otros conflictos y situaciones extremas, como los negativos escamoteados a los SS de Mauthausen por Francesc Boix, *Francesc Boix, el fotògraf de Mauthausen* (Benito Bermejo Sánchez, ed.), Barcelona, La Magrana, 2002.

<sup>74</sup> La descripción que Barea hace de esas fotografías y de ese cartel se corresponde con el publicado por el Ministerio de Propaganda y expuesto, en versión inglesa, en la exposición del 2002 *The Spanish Civil War. Dreams + Nightmares*, organizada por el Imperial War Museum de Londres.

tanto sus besos como su rencor. El uso fetichista de la fotografía cuenta con ilustres adictos. Entre los más conocidos está Marcel Proust con esa escena en *Du côté de chez Swann* donde *mademoiselle* Vinteuil recurre al retrato de su padre para hacerle presenciar sus juegos amorosos lésbicos y despreciarlo a través de la fotografía.

La condición de periodista de González-Ruano refleja una especial atención hacia el trabajo fotográfico, como lo prueba su deseo expreso de hacer constar la autoría de J. M. Pastor para los retratos que acompañan e ilustran sus entrevistas en *Las palabras quedan (conversaciones)* (1957), del mismo modo que la portada de *Nuevos descubrimientos del Mediterráneo* (1959) pertenece a Kindel (Joaquín del Palacio). En algunas de sus trescientas prosas, recogidas en *La vida íntima* (1995), las imágenes cobran una especial relevancia entretejiendo fotografía, tiempo y enfermedad en un sugerente hilván.

En 1967 Ramón J. Sender agrupaba unos relatos bajo el título *La llave y otras narraciones*. El titulado “La fotografía de aniversario” cuenta la historia de un fotógrafo de estudio y su señora el día de su aniversario de bodas.<sup>75</sup> En el cuento de Sender la acción se desarrolla en mismo estudio fotográfico, y los diferentes retratos que cuelgan de las paredes están al servicio de un misterio nunca revelado creando la tensión del relato en torno a entredichos, suposiciones y silencios, cargados de una gran ironía. Ramón J. Sender aborda el personaje del fotógrafo con un gran sentido del humor, haciendo hincapié en la manipulación de las luces y las poses de sus modelos con una intención que va más allá del retrato.

Si el cuento de César González-Ruano hablaba del turismo, “La fotografía” de Carmen Laforet pone en solfa el

---

<sup>75</sup> El fotógrafo pertenece a lo que popularmente se conoce, sin cierta condescendencia, como los de la BBC (bodas, bautizos y comuniones). Trabajos como los de Juan de la Cruz Megías demuestran que la fotografía de bodas no solo puede alcanzar por méritos propios el calificativo de obra de arte, sino que en el caso de Megías está muy por encima de algunas pretensiones supuestamente artísticas. Consúltese de Juan de la Cruz Megías sus libros *Bodas/Weddings*, Barcelona, H2O, 1999; *Vivan los novios*, La Fábrica, 2005, y *Pan, vino y azúcar*, Zaragoza, PUZ, 2007.

reverso de una España de turistas churruscados que aspiraba a nación “en vías de desarrollo” y encontraba en sus emigrantes una forma de supervivencia. El tiempo contado por Carmen Laforet es el tiempo de aquellos que, cuando necesitaban un retrato, acudían al fotógrafo del barrio repeinados, y entonces tiraba de la barbilla hasta dar con el ángulo perfecto desde donde mirar de reojo la pobreza con su olor a fritanga, calcetines húmedos y sardina rancia. El retrato que Leonor quiere de su niño para Sebastián es un retrato deseado, construido, al igual que el descrito por Gómez de la Serna en su *Automoribundia* o el de *madame Dupont* en el relato de Enrique Amorim.

Son numerosos y diversos los relatos y novelas que rinden en sus páginas un tributo a la fotografía. Para concluir, aquí van algunos títulos recientes que dan testimonio de la deuda permanente que la literatura ha contraído con las imágenes fotográficas desde que en 1839 François Arago dio a conocer el invento de Daguerre que habría de cambiar la manera de ver y verse en el mundo. En las novelas *La foto de los suecos* (1998) de Juan Cruz, *El veneno de la fatiga* (1999) de Javier Herrezuelo y *La ruta de Esnábel* (2001) de Vital Citores, la fotografía ocupa un lugar determinante en la articulación argumental. Fernando Vallejo imagina en *La rambla paralela* (2002) una fantasía visual que consiste en la aceleración del tiempo por acumulación de retratos de un mismo individuo con el objeto de constatar el paso de los años en los cuerpos y rostros, tal y como los fotógrafos Nicholas Nixon y Pere Formiguera lo han llevado a cabo en sus trabajos *Las hermanas Brown* (1975-2007) y *Cronos* (1991-2001) respectivamente, y es que “se envejece más y peor en los retratos que en la realidad”, pone García Márquez en boca del narrador de *Memorias de mis putas tristes* (2004). En el relato “Bar de anarquistas” (2005) de José María Conget, que da título al libro, una Polaroid ocasional realizada por una turista americana a sus protagonistas ocupa el centro neurálgico de la historia, así como las fotografías del álbum familiar descritas por el narrador de *Nuestra epopeya* (2006) de Manuel Longares y las que Sacramento Andreini contempla en la soledad de su

salón hasta el día de su muerte en uno de los cuentos de Julián Ríos que componen *Cortejo de sombras* (2007). Rafael Chirbes en *Crematorio* (2007) subraya la importancia de los personajes anónimos que aparecen en las fotos y nosotros como personajes desconocidos en las fotos ajenas.

## **Fotografía y literatura hispanoamericana**

En el ámbito de los estudios interdisciplinarios se ha prestado una atención relevante a los vínculos importantes que existen entre la literatura y las artes visuales. Numerosos son los trabajos dedicados a investigar los contactos e influencias entre literatura y pintura, y más recientemente entre literatura y cine. La bibliografía crítica de que disponemos sobre estos dos temas es abundante y el interés que ha suscitado entre investigadores está extendido y reconocido, sin que ya nadie hoy ponga en duda ni el interés ni la importancia de los intercambios e influencias entre los lenguajes literario y visual, restringido fundamentalmente, como señalo, a dominio de la pintura y el cine.

No sucede lo mismo en lo que concierne a la presencia influyente que la fotografía ha tenido en la creación literaria desde la irrupción misma del daguerrotipo a mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Existen razones que explican pero no justifican lo que podríamos definir como una negligencia intelectual. Es cierto que la fotografía apenas ha entrado a formar parte recientemente y ser admitida como un medio de expresión artística con derecho propio, siempre relegada a una función marginal que la condena, desde que Baudelaire escribió en 1859 la famosa diatriba en su contra, a una herramienta documental. Cuando nos referimos a la presencia de la fotografía en museos y ferias de arte, estamos hablando de apenas una década. La imagen fotográfica ha sido considerada sistemáticamente, hasta hace bien poco, desde una posición de condescendencia, cuando no de abierto desprecio desde artes mayores como la pintura. Algunos de los pioneros de la fotografía fueron tildados de pintores fracasados y todavía hoy muchos artistas se resisten a reco-

nocer en público la utilización práctica de la fotografía en la composición de sus obras. Y, sin embargo, está más que probado el papel crucial que la fotografía desempeñó en la evolución de la pintura desde su irrupción misma, como queda manifiesto en trabajos de referencia como el de Otto Stelzer, *Arte y fotografía* (1981).

Otro tanto sucede con la literatura. No es posible explicar el movimiento naturalista sin echar mano de la imagen fotográfica, cuando de forma manifiesta Zola en su *Novela experimental* (1880) compara el trabajo del novelista con la precisión minuciosa y su capacidad para reflejar la realidad de manera objetiva que ofrece el daguerrotipo. Como ya se ha dicho, la fotografía del interior del cuerpo humano desempeña un papel clave en *La montaña mágica* de Thomas Mann, al igual que diferentes manifestaciones fotográficas en el monumental álbum de familia que es *En busca del tiempo perdido* de Proust. *El amante* de Marguerite Duras fue concebido de manera específica como un verdadero álbum de familia comentado, en el que se terminó por suprimir las ilustraciones ofreciendo al lector solo los textos.

Buena parte de los aspectos que caracterizan la forma y el fondo de la narrativa moderna, entendiendo que la modernidad literaria empieza en el último cuarto del siglo XIX con la reacción de la estética simbolista y decadente en Francia ante la hegemonía del realismo, no pueden ser explicados sin tener en cuenta las mutaciones que la fotografía introdujo en el mundo del arte y de la literatura. Los antihéroes, el monólogo, la narración subjetiva y en presente, el nacimiento del poema en prosa como género literario, la vida cotidiana y anónima como argumento, la fragmentación del texto son aspectos, entre otros muchos, que han de entenderse desde una perspectiva fotográfica. De otro modo, estaríamos pasando por alto uno de los fenómenos comunicativos más influyentes y decisivos de nuestro tiempo.

Si la literatura crítica ha sido hasta hace bien poco escasa, restringida cuando se ha dado el caso al ámbito esencialmente anglosajón, la atención que se ha dedicado a la presencia e influencia de la fotografía en el ámbito de la literatura en espa-

ñol es prácticamente inexistente. Encontramos, sin embargo, en la literatura hispanoamericana tres ejemplos más que relevantes de esa presencia fotográfica en la producción literaria contemporánea, además de otras referencias sugerentes a las que nos iremos refiriendo a lo largo de este trabajo.

Nos tenemos que detener, en primer lugar, en Juan Rulfo, que además de escritor practicó la fotografía de forma extensa gracias a la difusión que pioneros como Edward Weston alentaron en los años veinte el desarrollo de la fotografía en México convirtiéndolo en uno de los referentes mundiales de la historia del medio. Su archivo fotográfico nace de una voluntad histórico-documental, y no aparecen alusiones específicas a la fotografía en la obra literaria de Rulfo, si exceptuamos la descripción que hace del retrato de su madre en *Pedro Páramo*:

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándose el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido por los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón.<sup>76</sup>

No obstante, basta con acercar ambas disciplinas para comprender que existe una cercanía manifiesta entre las preocupaciones emocionales y estilísticas de los escritos de Rulfo y la manera que resolver visualmente su actividad como fotógrafo. Por un lado, salta a la vista la intención más que documental del escritor cuando realiza las tomas de pueblos, monumentos y paisajes, dejando entrever la estética fotográfica de Weston, que confluye en la misma voluntad de desnudamiento y contención, de voces que hablan en paisajes fantasmagóricos la mayoría de las veces. No podemos obviar que la actividad fotográfica de Rulfo desempeña un papel

---

<sup>76</sup> J. RULFO, *Pedro Páramo* (1955), Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 9.

más que relevante en el conjunto de sus preocupaciones vitales y creativas, ambas unidas por el nexo de la memoria. Rulfo se sirve de la escritura y la fotografía con un doble propósito, el de oír y el de conservar. Tanto cuando escribe como cuando fotografía, escucha y fija para buscar y entender. La prosa de Rulfo es sonora, está hecha de voces que hablan, y los paisajes de *Pedro Páramo* son paisajes sonoros. *Pedro Páramo* es la transcripción de voces que susurran al otro lado del tiempo. Los paisajes que no encontramos descritos sino intuidos a través de las voces que monologan, encuentran un eco visual en las imágenes de Rulfo fotógrafo. Textos e imágenes se superponen con absoluta naturalidad, sin explicarse, porque tanto en unos como en otras se respira el mismo silencio. La literatura y las fotografías de Juan Rulfo resultan de escuchar más allá del silencio. En *Pedro Páramo* oímos el paisaje a través de las voces. En las fotografías se ven las voces suspendidas en las plazas, los mercados, las calles despobladas y el desierto.

Otras dos referencias mayores en los vínculos entre fotografía y literatura corresponden a Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. El primero es autor de una de las novelas cortas donde la fotografía tiene una presencia y una importancia central. Muy pocas obras literarias han dedicado a la imagen un protagonismo similar al que encontramos en *La invención de Morel*. Bioy Casares utilizará como personaje principal a un profesional del medio en *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, pero no con la implicación intelectual que la imagen tiene en *La invención de Morel*. Más que acertada, misteriosa incluso, es, no obstante, la definición que Nicolasito Almanza, protagonista de *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, hace de su oficio en un momento de lúcida exaltación: “un fotógrafo es un hombre que mira las cosas para fotografiarlas”,<sup>77</sup> afirma. La presencia inquietante que cobran los lugares y los objetos en las fotografías no reposa en el objeto sino en su singularización en el espacio fotográfico.

---

<sup>77</sup> A. BIOY CASARES, *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, Madrid, Alianza, 1985, p. 65.

El cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo” ha tenido una repercusión notable trascendiendo las fronteras de la lengua para ocupar un lugar poco común en los trabajos que se han dedicado al estudio del tema en el dominio anglosajón. Una de las razones que han podido contribuir a la difusión y conocimiento del cuento de Cortázar ha sido probablemente la adaptación cinematográfica que el director de cine italiano Antonioni llevó a cabo en 1966 con *Blow up*. No obstante, Cortázar, en cualquier caso, mantuvo un contacto creativo con la fotografía a lo largo de toda su vida literaria que va más allá del contacto esporádico de un cuento, por otra parte, famoso.

Es decisivo el lugar que la fotografía ocupa en la obra de Cortázar, tanto si se trata de un pretexto, como en los relatos ya comentados “Las babas del diablo”, incluido en *Las armas secretas*, “La foto salió movida” de *Historias de cronopios y de famas*, “Apocalipsis en Solentiname” en *Alguien anda por ahí*, desperdigadas referencias en *Rayuela*, para ilustrar con imágenes prestadas y propias algunos de sus libros: *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, con sus propias fotos en *Prosa del observatorio* (con la participación de Antonio Gálvez), e instantáneas de Carol Dunlop en *Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*.

El argumento por el cual la cámara ve cosas que pasan inadvertidas para el ojo constituye uno de las aportaciones más importantes de la fotografía a la estética moderna. Los experimentos de Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey a finales del siglo XIX sobre el movimiento permitieron comprender, por ejemplo, que el galope del caballo no se correspondía con la representación que la pintura había realizado hasta que la fotografía demostró que la visión “natural” del ojo humano estaba equivocada, además de ejercer una influencia decisiva en los experimentos estéticos del futurismo italiano.

A partir de ese momento el caballo a galope comienza a representarse en los cuadros no como se percibe con los ojos sino como lo percibe la máquina. Asistimos, de este modo, a

un punto de inflexión capital en el concepto mismo de “percepción”, donde la visión excede las dimensiones de lo humano para dejar paso a la máquina como herramienta para ver y percibir. El ensayo de Paul Virilio *La machine de vision* (1988) da cuenta de ello e ilustra hasta el alcance y la complejidad de este cambio de perspectiva. Lo mismo podemos decir de la visión a través de los rayos X que da a conocer el profesor Wilhelm Conrad Röntgen con la famosa radiografía de la mano de su mujer de 1896, las imágenes de la luna tomadas por James Nasmyth en 1877 y los experimentos científicos con el propósito de fotografiar y demostrar la existencia de fantasmas como los de Hippolyte Baraduc, Enrico Imoda y el escritor Arthur Conan Doyle.

Los cuentos de Horacio Quiroga “El espectro”, incluido en *El desierto* (1924), “La cámara oscura” en *Los desterrados* (1926), así como “El vampiro”, perteneciente a su libro *El más allá* (1935), abordan, aunque con matices muy distintos, la vida dentro y fuera de las imágenes. Se trata, una vez más, de una realidad fantasmagórica. Pero si en los relatos precedentes el objetivo de la cámara es captar y probar la existencia de un espíritu, dejando claramente delimitada la frontera que separa el mundo real (de los vivos) y el mundo real (de la imágenes), en el caso de “El espectro”, en primer lugar, el autor guatemalteco plantea la posibilidad de que entre las dos realidades se abra una puerta a través de la cual los personajes circulan, con mayor o menor fortuna, de aquí para allá y viceversa.

“Hay leyes naturales –escribe en “El espectro”–, principios físicos que nos enseñan cuán fría magia es esa de los espectros fotográficos danzando en la pantalla, remedando hasta en los más mínimos detalles una vida que se perdió.”<sup>78</sup> Este relato, que pone en escena un triángulo amoroso unido fatalmente por el cine, o, mejor habría que decir, por la pantalla cinematográfica, plantea una comunicación entre vida real y vida virtual, en donde ficción y realidad se debaten en un ir y venir de un lado a otro del espejo. En el relato de Qui-

---

<sup>78</sup> H. QUIROGA, *Más cuentos* (introducción de Arturo Souto Alabarce), México, Porrúa, 1995, pp. 118-119.

roga, los personajes quedan a merced del estreno de una película cuyo título lo dice todo, *Más allá de lo que se ve*, y que solo su estreno podrá redimirlos de su cautiverio visual.

Más enigmático y complejo es “El vampiro”, donde la especulación sobre las posibilidades de construir una realidad virtual al margen de la realidad física pone en marcha un universo imaginario lleno de posibilidades. El resultado es una suerte de imagen holográfica de una mujer traslúcida con la que conviven los protagonistas de la narración. “Mi vida a los rayos de sol –escribe el narrador– ha sido una alucinación, y yo he visto un fantasma creado para desempeñar ese papel. Mi existencia real se ha deslizado, ha estado contenida como en un cripta, bajo la alcoba amorosa y el dosel de *plafonniers* lívidos, donde en compañía de otro hombre hemos rendido culto a los dibujos en losange de muro, que ostentaban por todo corazón el espectro de una mujer.” Esta existencia se salda con un resultado trágico para todos los personajes que participan del experimento. “El vampiro” de Horacio Quiroga anuncia, por sus manifiestas similitudes, el universo holográfico que Bioy Casares pondrá en escena más tarde en *La invención de Morel*. En esta novela corta Bioy Casares plantea la existencia de una vida posible y por completo artificial al margen de la cotidiana, hoy hechos realidad en práctica en sitios como Second Life.

El retrato *postmortem* constituye la base argumental de relatos como “La cámara oscura” de Quiroga. El fotógrafo narrador tiene que revivir el rostro al revelar el retrato del cadáver de Malaquías Sotelo, que emerge sumergido en la cubeta de revelado. Su rostro vuelve de la muerte igual que el gitano Melquíades vuelve de la muerte y del olvido en *Cien años de soledad* de García Márquez “porque no pudo soportar la soledad” para refugiarse en Macondo e instalar un laboratorio de daguerrotipia.

La realidad, en efecto, escondía muchas sorpresas que apenas sospechaban los escritores naturales y su fe ciega en una verdad experimental de medida humana. La apariencia bajo forma de realidad esconde muchas otras realidades y la verdad de la imagen no se corresponde necesariamente

con aquello que vemos o creemos ver, argumento que sirve a Adolfo Bioy Casares para entretejer *La invención de Morel*. Un personaje consigue huir a una isla en mitad del océano a la que no llegan barcos, devastada por una misteriosa enfermedad. El fugitivo descubre enseguida que no se trata de una isla desierta como creía, sino que “hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo”. Continúa su relato describiendo la vegetación, sus edificios y construcciones, la capilla, el museo, con todo lujo de detalles, con la misma voluntad de precisión con la que los grandes viajeros del XIX describen lo que van viendo en sus viajes: “La capilla es una caja oblonga, chata (esto la hace parecer muy larga). La pileta de natación está bien construida, pero, como no excede el nivel del suelo, inevitablemente se llena de víboras, sapos, escuerzos e insectos acuáticos. El museo es un edificio grande, de tres pisos, sin techo visible, con un corredor al frente y otro más chico detrás, con una torre cilíndrica”.<sup>79</sup> Las páginas se suceden, el relato continúa, siguen las descripciones, los detalles, las mareas, las inundaciones, las herramientas, los peligros, la supervivencia, mientras el relato siembra poco a poco la inquietud ante la aparición de unos extraños personajes que ignoran al fugitivo. Los observa escondido y escucha sus nombres por primera vez: Morel y Faustine.

El narrador advierte, sin embargo, que lo reflejado setenta páginas atrás es fruto de un error que, no obstante, está dispuesto a subsanar. Palabras esenciales como *realidad*, *verdadero* y *descripción* surgen como asideros a los que aferrarse ante el naufragio que se avecina. El fugitivo espía agazapado a los personajes, transcribe sus conversaciones, escucha lo que dicen hasta que Morel revela la verdad ante sus invitados: “nosotros vivimos en esa fotografía”. Su primera reacción es de horror y planea abandonar la isla. A partir de ese momento se implanta un estado permanente de duda: incapaz de distinguir las moscas verdaderas de las moscas artificiales (tampoco los protagonistas en la película de Ridley Scott *Blade Runner* lo consiguen), no solo se pregunta

---

<sup>79</sup> Adolfo BIOY CASARES, *La invención de Morel* (1940), Madrid, Alianza, p. 19.

sobre la existencia de los personajes, sino por la certeza de las declaraciones del propio Morel, la realidad del motor que produce las imágenes, sucedáneos de realidades sucesivas que parecen negarse una tras otra. La invención de Morel es un fragmento grabado de sus vidas que se repite hasta el infinito, un experimento que parece alcanzar con éxito el sueño de otro personaje, el del señor Rosales y la ilusión de vida que persigue a partir de imágenes y unos extraños rayos N<sup>1</sup> en el relato de Horacio Quiroga “El vampiro”, de su libro *El más allá*.

El intruso en *La invención de Morel* acepta compartir con esos personajes virtuales su “eternidad rotativa”. A partir de ese momento, “vivir con las imágenes es una dicha”, y por último, para permanecer eternamente junto a Faustine, toma la determinación de no solo vivir *con* las imágenes sino de vivir *en* las imágenes autoincluyéndose en la fantasmagoría visual de Morel. El precio es la muerte, la extinción de su realidad física. La fotografía se apropia de sus vidas y paga con la eternidad. Todo lo que hay delante del objetivo se precipita hacia él. Escapar con Faustine es escapar para siempre, como Deckard huye desafiando al tiempo para unirse a la eternidad de Rachael, la replicante sin fecha de caducidad en la película de Ridley Scott. *La invención de Morel* abraza la cuestión clave de la libertad entre el hombre y sus imágenes, tal y como Vilém Flusser concluye en su ensayo *Pour une philosophie de la photographie* (1993), para quien ser libre consiste en jugar contra esa *máquina de visión* mediante una intencionalidad humana no prevista en sus categorías mecánicas.

*Virtual* para Morel, sin embargo, no significa ‘carente de realidad’. Desecha las reproducciones: “una fotografía de una casa es un objeto que representa a otro”. Se propone idear un mundo de imágenes con alma arrebatándosela a los seres que a sabiendas o contra su voluntad se sumergen, como la Alice de Carroll, en el espejo de la fotografía. La cuenta se salda con la vida. La isla de Morel se encuentra, eso sí, en el extremo opuesto de la verdad del discurso objetivo de los viajeros, escritores y fotógrafos, del siglo XIX

en concordancia con la estética naturalista que entiende la verdad como relato objetivo visto y contado. La isla de Morel pertenece al mismo mundo que *Le Città Invisibili* (1977) de Italo Calvino, que no por invisibles resultan menos ciertas para el Gran Kan.

Tanto el que cuenta en *Pedro Páramo* de Rulfo como en “Las babas del diablo” de Cortázar, o la pareja Guillermo y Enid en el “El espectro” de Horacio Quiroga y el narrador de *La invención de Morel* de Bioy Casares, dicen estar muertos. Se trata de historias que cuestionan no solo la existencia de la narración, sino la realidad misma de la voz que dice haber visto. Cortázar comienza su relato con una reflexión crítica sobre el modo y la verdad objetiva de lo expuesto: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto”. “Las babas del diablo” es la historia de una fotografía que revela una realidad que escapa a la mirada del fotógrafo y del lector.

La máquina fotográfica registrando sueños, deseos o acontecimientos que escapan y superan la imperfección física de los ojos constituye la trama de otros cuentos de Cortázar como “La foto salió movida” en *Historias de cronopios y de famas*, en donde un individuo se ve transformado en paraguas tras una sucesión de equívocos vinculados a objetos, y “Apocalipsis en Solentiname” del libro *Alguien anda por ahí*, en el que el autor descubre durante la proyección de unas diapositivas de sus vacaciones unos hechos de importante trasfondo social y político, que nunca sospechó haber fotografiado. El cuento se articula hacia la propuesta final sobre el vínculo exclusivo entre las imágenes y su autor. Se trata, en última instancia, de una reflexión sobre el punto de vista, puesto que “nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando” y la parcialidad consustancial a toda imagen que encierra la historia de Roberto Michel en “Las babas del diablo” cuando afirma que “una verdad es solamente mi verdad”.

Traductor y fotógrafo aficionado, Roberto realiza la instantánea de una pareja y un tercer personaje masculino, con la cara enharinada como un payaso, al acecho y vigilando cuanto sucede entre el fotógrafo y la pareja, que parecía más

un chico con su madre que una pareja. Roberto con su gesto fotográfico cree proteger al chico de la perversión, está convencido de haber rescatado su inocencia facilitando la huida en el momento en el que la mujer protesta ante el retrato robado y la agresión del hombre del coche de rostro enharinado. Su fotografía, sin embargo, una vez revelada, parece jugarle una mala pasada. La realidad en el estudio de Roberto y la realidad en la imagen parecen intercambiarse. Fijado en una inmovilidad fotográfica que no puede traspasar, Roberto contempla cómo el tiempo de la imagen parece alterar los acontecimientos, hasta que interviene de nuevo en la fotografía provocando una segunda oportunidad.

Asistimos a un juego de visiones donde la imagen y realidad intercambian sus papeles. Cortázar describe desde dentro de la fotografía en la que se encuentra lo que está viendo fuera, en la fotografía original, si bien se trata de un fragmento que, más que dar cuenta de las personas y objetos, describe un encuadre, o, lo que es lo mismo, la visión sesgada e incompleta que percibe a través del objetivo: “De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla”.<sup>80</sup> En “Las babas del diablo” se pone en evidencia el condicionamiento del medio sobre la transmisión del mensaje, porque, al igual que McLuhan, “Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa”,<sup>81</sup> dice el narrador tal y como Flusser expone en *Pour une philosophie de la photographie*. El narrador sentencia que “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales”. Roberto Michel nos recuerda que “todo mirar rezuma falsedad”, si por falsedad entendemos esa verdad que es solamente una verdad.

---

<sup>80</sup> J. CORTÁZAR, “Las babas del diablo”, en *Las armas secretas* (1959), Madrid, Cátedra, 1978, pp. 138-139.

<sup>81</sup> *Ibidem*, pp. 126-127.

El uruguayo Enrique Amorim subraya en el relato “La fotografía”, incluido en el libro *Después del temporal*, la ficción que encierra toda imagen. En su relato, Amorim detalla la historia de *madame Dupont*, que acude al estudio del fotógrafo para hacerse un retrato donde poder escribir la dedicatoria: “A mi inolvidable madre querida, en el patio de mi casa con mi mejor amiga”. La puesta en escena del patio y de la amiga tienen lugar en el mismo estudio fotográfico. El cuento de Amorim aborda uno de los asuntos más importantes vinculados a la fotografía, tanto desde un punto de vista cotidiano como en su dimensión artística: la imagen como invención.

Cuenta Richard Avedon cómo su madre posaba ante la casa de los vecinos y tomaban prestado su perro para componer la imagen de una familia tan ideal como irreal. La puesta en escena como disciplina se ha convertido en el terreno creativo en todo un género, del que Joan Fontcuberta es uno de sus máximos representantes. Otros fotógrafos como Claude Cahun, Pierre Molinier y Sophie Calle han recurrido el autorretrato como medio de explorar la identidad, real o imaginaria. Por el contrario, en *Quelli de Bagheria* (2002) del fotógrafo italiano Ferdinando Scianna y en *La ferme du Garet* (2006) del francés Raymond Depardon o no hay puesta en escena o tal vez habría que hablar de “salir a escena” de forma literal; son ejemplos fotográficos de búsqueda personal y también social con una enorme tensión visual y cultural. La fotografía reúne esa ambigüedad que la hace fascinante entre lo que siempre es cierto y encierra su parte de ficción, como tan bien lo resume la foto de Julia Margaret Cameron *I wait* de 1872.

La imagen como trasgresión es la base argumental que sirve a Juan Carlos Onetti para imaginar en su cuento “El infierno tan temido” la historia de una mujer que, para vengarse de su marido, no se le ocurre otra cosa mejor que enviarle autorretratos obscenos, primero a él y luego a toda Santa María, con el propósito de someter a humillación más allá de lo estrictamente moral, dando forma, haciendo visible el desamor, el rencor mediante la herida de cada una de las instantáneas que Gracia César envía a Risso.

La dimensión de fetiche de la imagen, de sustituto, se remonta, desde un punto de vista cultural, a los orígenes mismos de la representación. Uno de los momentos clave en la historia visual de occidente tiene lugar en el segundo Concilio de Nicea, en el 787, cuando el conflicto entre iconó-dulos e iconoclastas en torno a la adoración e idolatría de las imágenes se salda a favor de la Iglesia de Roma basándose en el argumento teológico de la encarnación, por el cual las oraciones dirigidas a la imagen no son para la imagen sino para su prototipo, del mismo modo de Cristo significa la vi-sualización de la idea de Dios en la tierra. Las fotografías que Gracia César envía a Risso no son simples imágenes, sino que significan la encarnación del ultraje y de la ofensa, al igual que el retrato del padre se convierte en objeto de profa-nación para la hija de M. Vinteuil en *Du côté de chez Swann* de Proust. La imagen fotográfica se hace vehículo, encarna-ción y con una capacidad de afrenta que no se limita por el hecho de ser una representación.

Silvina Ocampo recurre a la fotografía para organizar uno de los relatos que componen *La furia*. “Las fotografías” son ocho instantáneas realizadas durante el cumpleaños de su protagonista, a quien se pretende agasajar con una fiesta en una doble celebración: su cumpleaños y la salida del hos-pital tras un grave accidente. Cada una de las instantáneas es descrita con todo detalle y sirve como excusa para introducir a los invitados a la fiesta. La fotografía familiar desempeña un papel decisivo y estimulante, tanto en el imaginario co-lectivo como en su influencia directa en la articulación de la estética literaria moderna, tanto en los temas, como sucede en el caso de Silvina Ocampo, como en la forma, situándose en el origen de la fragmentación del discurso narrativo en parcelas temporales.

La dimensión doméstica de la fotografía ha ejercido una influencia decisiva en los parámetros estéticos del arte y de la literatura contemporánea. El discurso del “yo”, la repre-sentación de la imagen personal y social, se traduce en nu-merosas obras literarias y artísticas que se apropian del re-gistro del álbum de familia para articular discursos que, bajo

la forma del álbum y el registro de lo íntimo, elaboran una compleja reflexión en torno a la identidad. La mejor de las novelas, dice Günter Grass en *El tambor de hojalata* (1959), no podría competir con cualquiera de nuestros álbumes de familia. Todo *En busca del tiempo perdido* podría considerarse como un monumental álbum de familia.

Fernando Vallejo imagina en *La rambla paralela* una fantasía visual que consiste en la aceleración del tiempo por acumulación de retratos de un mismo individuo con el objeto de constatar el paso de los años en los cuerpos y rostros, tal y como los fotógrafos Nicholas Nixon y Pere Formiguera lo han llevado a cabo en sus trabajos *Las hermanas Brown* (1975-2007) y *Cronos* (1991-2001), respectivamente, y es que “se envejece más y peor en los retratos que en la realidad”, pone García Márquez en boca del narrador de *Memorias de mis putas tristes*. Fernando Vallejo describe, con una gran carga de ironía y dramatismo, la sucesión de imágenes que son el envejecimiento hasta hacer presente el futuro mediante un artificio de su invención:

En menos de cinco segundos y de cinco instantáneas o fotos, el viejo vio al muchacho convertido en otro viejo como él. Además del balzaciano lector de pensamientos nuestro amigo tenía un aparatico igual de bueno: el envejecedor súbito, por medio del cual veía, por ejemplo, a uno de esos muchachos espléndidos que produce Cataluña la grande, y en un abrir y cerrar de ojos lo convertía en un viejo decrépito por sucesivos pasos: foto a los treinta años, foto a los cuarenta, foto a los cincuenta... Y así hasta llagar a él, al futuro que se nos volvió presente.<sup>82</sup>

En torno a la fotografía se han edificado no pocos discursos teóricos, en muchos casos enfrentados. En cualquier caso, el aspecto que distingue y destaca la fotografía sobre cualquier otro medio de representación es su dimensión temporal. La vinculación de la fotografía con el tiempo es trágica y significa siempre una proyección en el futuro y en la ineludible extinción que ese tiempo trae consigo. Esa capacidad del retrato en particular para catapultarnos hacia la

---

<sup>82</sup> Fernando VALLEJO, *La Rambla paralela*. Barcelona, Alfaguara, 2002, pp. 54-65.

ausencia, para proyectarnos hacia lo que ya no somos, hace de la imagen fotográfica, en tanto que representación del tiempo vital, una herramienta de un poder dramático y de una profundidad incomparables.

Por último, nos ocuparemos del escritor mexicano Federico Campbell. Sus libros de creación giran en torno a la obsesión por una fotografía y la propia identidad se convierte en objeto de ficción. Todos ellos, a excepción de *Todo lo de las focas* (2005), utilizan una imagen del álbum familiar como ilustración de cubierta. La edición de Alfaguara de *Tijuanenses* (1996) reproduce una fotografía del padre de Federico Campbell disfrazado de *cowboy* junto a un amigo, imagen que vuelve a servir de ilustración a *Post scriptum triste*, un libro heterogéneo compuesto de reflexiones que en última instancia es un diálogo del autor consigo mismo, un libro sobre la memoria y la identidad, como casi todos los libros de Campbell, al igual que el último, *Padre y memoria* (2009). La reciente reedición ampliada de *Tijuanenses* recurre de nuevo a una fotografía personal para la cubierta, en esta ocasión el ortodoxo retrato de grupo de los alumnos de un colegio en el que está incluido el autor.

*La clave Morse* (2001), relato nuevamente autobiográfico y coral, en el que se suceden las diferentes visiones de la familia, y del padre en particular, a través de la mirada diversa y en ocasiones contradictoria de los hermanos que la componen, estructurada a modo de puzle narrativo, recurre una vez más a una fotografía extraída del álbum personal del propio autor del libro. La edición de bolsillo utiliza una nueva fotografía de las tres voces, de los tres hermanos, rodeando a la madre.

La novela breve *Todo lo de las focas*, que se suma a los relatos de *Tijuanenses*, tiene también tintes autobiográficos. Es sin duda el libro más personal, por no decir más extraño, de los escritos por Federico Campbell, empezando por el título. El narrador de *Todo lo de las focas* cuenta, simplificando mucho las cosas, un viaje clandestino junto a una mujer y un aborto. Dentro de un clima asfixiante y con una gran tensión narrativa, el que cuenta es un fotógrafo

obsesionado por no olvidar su cámara y dejar constancia de todo cuanto sucede a su alrededor. Cada uno de los capítulos funcionan como instantáneas distorsionadas que una tras otra configuran una colección de imágenes para un relato fragmentario en el que el lector ha de hacer un esfuerzo para tender los nexos que articulen el sentido final del relato, al igual que el lector del álbum de familia hace al contar su biografía a través de las imágenes que componen su vida, mediante saltos temporales, obviando un orden cronológico, explicando lo que todavía está por suceder, trascurriendo del presente al pasado para proyectarse a lo que todavía está por ocurrir en esas imágenes de vida suspendidas en el retrato.

La fotografía supuso un cambio profundo en la manera de ver e interpretar el mundo, encarnando, mucho más que el cine, los valores de la modernidad a finales del siglo XIX. Tiene lugar una transformación radical de la mirada incidiendo en la ambigüedad de una imagen real cargada de artificio. La imagen, no solo se convierte en argumento para literatura, sino que incide directamente en la aparición de géneros inéditos hasta entonces como el poema en prosa, la fragmentación del discurso literario y el desarrollo de la visión subjetiva en el entramado narrativo.

La literatura hispanoamericana cuenta con autores y obras que dan cuenta de esta presencia e influencia de la fotografía en la producción literaria contemporánea. En la breve e intensa productividad de Juan Rulfo, literatura y fotografía comparten el mismo espacio creativo. Nacen y concluyen al mismo tiempo y los nexos entre una y otra significan un elemento clave para comprender en toda su dimensión la escritura de Rulfo.

El cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar es probablemente el relato en español más citado en las monografías dedicadas al tema. Allí se plantean cuestiones capitales en torno a la literatura, la imagen y su lugar en el mundo. La novela corta de Bioy Casares, al igual que los cuentos de Quiroga, plantea un tema fundamental dentro de las preocupaciones estéticas del siglo pasado que se han hecho realidad

en el actual: la existencia de una realidad virtual que existe de forma paralela y simultánea con realidad “real”.

El resto de las historias analizadas más arriba ponen de manifiesto el lugar privilegiado e influyente que la fotografía ocupa en nuestras vidas, y que se traduce, en términos literarios, en narraciones que ponen en escena un diálogo misterioso entre el hombre y las cosas, su propia imagen, y el tiempo que corre desbocado en la más emocionante cotidianidad.

## LITERATURA Y CINE

### El impacto del cine en la literatura

Contrariamente a lo que algunos se empeñan en defender como reducto exclusivo de la literatura, frente al supuesto peligro que constituyen las imágenes para la continuidad y desarrollo de la cultura impresa, a pesar, por otro lado, de los excesos cometidos en ocasiones por aquellos empeñados en demostrar una concepción visual de la escritura (las teorías del *pré-cinéma* son referencia obligada), lo cierto es que lo visual, emparentado primero con la fotografía, y de manera definitiva con el cine y medios adyacentes (publicidad, televisión), supuso en sus orígenes y representa hoy más que nunca un rasgo específico, no solo en cuanto a la forma de hacer literatura, sino respecto a toda una manera de entender y conducirse en la sociedad contemporánea. Robert Desnos en 1925, uno de los muchos escritores que acogieron el cine desde el principio como un medio de expresión de posibilidades incalculables, creador de numerosos guiones y textos sobre el séptimo arte, acertaba precisamente al esclarecer la cuestión respondiendo a la pregunta sobre el conflicto entre el cine y la literatura : “Ne me parlez donc pas de l’influence du cinéma sur l’écriture. Parlons si vous voulez de l’influence du cinéma sur les mœurs”.<sup>83</sup> Nosotros, por lo

---

<sup>83</sup> R. DESNOS, “Réponse à une enquête sur les lettres, la pensée moderne et le cinéma”, en *Les rayons et les ombres. Cinéma* (ed. de Marie-Claire Du-

tanto, querámoslo o no, formamos parte de un mundo que se sustenta cada vez más en la comunicación a través de la imagen.

Resulta innecesario volver una vez más a discutir sobre la relación entre literatura y cine, cuestión que contrasta con la actitud de los escritores de finales del XIX y comienzos del XX, empeñados en defender la independencia del cine ante la todavía, aunque no por mucho tiempo, pesada hegemonía literaria. Las palabras de Remy de Gourmont dicen mucho al respecto: “Je crois de plus en plus que le film est un art particulier qui doit être créé comme tel et n’essayer jamais d’emprunter rien à la littérature”.<sup>84</sup>

La cuestión afecta de lleno al modo en el que tiene lugar esa conexión, y los procedimientos expresivos que se derivan de ella para uno y otro campo. El cine desarrolla una fragmentación implícita como lenguaje específico, reflejada esencialmente en el montaje, así como de todos aquellos lenguajes que de una u otra forma se acercan o emparentan con el cine adoptando o interpretando sus recursos expresivos (literatura, fotografía, pintura, escultura).

Se deriva de ello un principio de asociación por el cual elementos heterogéneos aparecen reunidos en una nueva realidad sintética constituyéndose en imagen (poética y narrativa, fotomontaje y *collage*, *papier collé*, *objets trouvés* surrealistas, *ensambles* en el espacio de superficies planas...). Dicha asociación utiliza la elipsis como elemento base de su articulación, es decir, que los diversos fragmentos que constituyen la obra de arte aparecen superpuestos unos a otros sin nexos que sirvan de unión o vínculo. Esto requiere, por otro lado, que el receptor deba recurrir a nuevos hábitos de interpretación. Los comentarios de Blaise Cendrars al respecto ilustran este camino de aprendizaje: “il nous fa-

---

mas con la colaboración de Nicole Cervelle-Zonca), París, Gallimard, 1992, p. 77 (“No me hable, pues, de la influencia del cine en la escritura. Hablemos, si quiere, de la influencia del cine en las costumbres”).

<sup>84</sup> GOURMONT, Remy de, *L’image* (1914), en L’HERBIER, M., *Intelligence du cinématographe*, París, Corrêa, 1946, p. 71 (“Creo, cada vez más, que el filme es un arte específico que debe ser creado como tal y no intentar coger prestado nada de la literatura”).

llait d'abord apprendre l'alphabet visuel nous-mêmes, avant de parler et de croire à notre force; ensuite, il nous fallait enseigner ce langage élémentaire".<sup>85</sup>

Se trata de nuevas convenciones estéticas con el objeto de leer los mensajes propuestos por el arte. Hemos aprendido a cerrar el sentido entre los diversos planos de una secuencia (esfuerzo que hoy pasa inadvertido de tan acostumbrados que estamos a la lectura visual), completando sin fisuras la cadena narrativa, tanto en el cine como en un texto literario. El resultado inmediato es la incorporación al bagaje estético contemporáneo de una serie de valores y recursos inéditos que van a modificar el panorama de las artes desde finales del siglo XIX. Jean-Jacques Rinieri apuntaba con acierto la trascendencia del cine al señalar que "ce n'est donc pas seulement à un monde que nous croyons, mais à un certain nombre de structures de ce monde et d'objets privilégiés",<sup>86</sup> subrayando dos cuestiones clave vinculadas con el cine y la fotografía: su objetualidad (el uso fundamental de los objetos como materia prima), cosificando además cuanto anexiona, y la imagen como creencia, como verdad visual, de la existencia presente e incuestionable del objeto.

El primer plano constituye otra de las grandes aportaciones del cine a los recursos del arte contemporáneo. Significa una manera de percibir la realidad de consecuencias imprevisibles. Exige una innovación intelectual sin precedentes para recomponer la fragmentación minuciosa que el cine ejerce en su manera de comunicar: la aludida importancia de los objetos en las imágenes y de los sustantivos en poesía son algunos de los aspectos más relevantes derivados del uso del primer plano.

---

<sup>85</sup> B. CENDRARS, *A B C du cinéma (1917-1921)*, en *Aujourd'hui 1917-1929, suivi de Essais et réflexions 1910-1916*, París, Denoël, 1987, p. 37 ("Necesitábamos primero aprender el alfabeto visual nosotros mismos antes de hablar y de creer en nuestra fuerza; y, a continuación, necesitábamos enseñar ese lenguaje elemental").

<sup>86</sup> J. RINIERI, "L'impression de réalité au cinéma, les phénomènes de croyance", en *L'univers filmique* (texto y pról. de Etienne Souriau), París, Flammarion, 1953, p. 44 ("No solo creemos en un mundo, sino en cierto número de estructuras de ese mundo y objetos privilegiados").

El cine representa, además, una multiplicación vertiginosa de los puntos de vista que entran en acción a la hora de percibir la realidad. Espectadores pasivos, la utilización de la cámara cinematográfica, tanto por su número como por su movilidad, nos permite asistir a cualquier ficción, acontecimiento social o deportivo, no solo desde múltiples lugares simultáneamente, sino con mayor precisión que los mismos protagonistas. De esta multiplicidad y diversificación de los enclaves se deriva una tendencia formal importante: la redundancia como marca significativa de la imagen, en el cine y en otros discursos, especialmente el literario.

Por otro lado, esta sucesión de planos y secuencias implica igualmente, sobre todo en las ficciones cinematográficas, una relación interna entre sus componentes de causa-efecto. La cadena de sentido, mediante la elipsis a la que hacía referencia más arriba, se sustenta en la sucesión yuxtapuesta de cada compartimiento visual, estableciéndose un vínculo de dependencia sucesivo que permite articular los contenidos. La secuencia, además de constituir un elemento clave del lenguaje cinematográfico, se manifiesta como un rasgo relevante en la literatura del siglo XX.<sup>87</sup>

La imagen como presentación de la realidad, lejos de interpretarla, supone otro de los rasgos en el que coinciden las diferentes disciplinas artísticas por influencia directa del cine. Este valor déictico de la imagen sobre el que insiste Barthes, la capacidad para mostrar, señalar los objetos fotografiados, filmados, catapulta su discurso y todos los discursos hacia un presente formal que pretende exponer más que recrear.

Sin embargo, junto a estos aspectos esencialmente formales, subyace otro más primitivo y oscuro, probablemente, inseparable del nacimiento de la reproducción mecánica de objetos y hombres (fotografía), tan estrechamente unido a la imagen que puede decirse que se confunden en un tejido sustancial, esencia que sus protagonistas nombran “fotogenia”.

---

<sup>87</sup> Aspectos que he desarrollado con más detalle en el trabajo *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Madrid, Cátedra, 1994 (col. Signo e Imagen, núm. 38).

Para Blaise Cendrars se trata de un misterio, Henri Moussinac la identifica con la calidad de lo poético “exclusivement révélé par le cinématographe”.<sup>88</sup> Recientemente Edouard Pontremoli la define como “un pouvoir naturel... de porter les choses visibles à la rencontre de notre regard présent”.<sup>89</sup> En contra de cualquier actualización neutra de la realidad, sin embargo, a mi entender se trata de un aspecto de importancia capital para comprender la esencia de la comunicación visual. La fotogenia responde, en última instancia, a la capacidad de cualquier imagen para suscitar interés.

¿A qué se debe la sorpresa de los primeros espectadores de las proyecciones del cinematógrafo? ¿Qué tenía de extraordinario contemplar la salida de los obreros de la fábrica Lumière? ¿Por qué maravillarse al contemplar la llegada de una locomotora a la estación? ¿Qué había de inusual en los tranvías y transeúntes de París presentados por las Actualités Gaumont? “Comment se fait-il donc que le monde filmé —se pregunta Jean Epstein—, notoirement fantômal, où règne, en défi au sens commun, une physique scandaleuse, puisse obtenir, du public, une adhésion et une participation mentales, plus vives que la conviction et l’émotion suscitées par bien des rencontres dans le monde réel?”<sup>90</sup> De todos eran conocidas las fábricas y las estaciones de ferrocarril, los tranvías, las calles y edificios de su ciudad, los gestos y costumbres de los que ellos mismos eran actores y testigos habituales.

Un primer argumento que da respuesta a esa incógnita implícita en las imágenes se deriva del hecho de que, cuando

---

<sup>88</sup> H. MOUSSINAC, *Naissance du cinéma* (1925), París, Editions d’Aujourd’hui, 1983 (col. Les Introuvables), p. 23 (“exclusivamente revelado por el cinematógrafo”).

<sup>89</sup> E. PONTREMOLI, *L’excès du visible. Une approche phénoménologique de la photographie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1996, p. 6 (“Un poder natural para traer las cosas visibles al encuentro de nuestra mirada presente”).

<sup>90</sup> J.-J. EPSTEIN, *Cinéma, expression d’existence* (1950), en *Ecrits sur le cinéma 2*, París, Seghers, 1975 (col. Cinemaclub), p. 135 (“¿Cómo es posible que el mundo filmado, notablemente fantasmagórico, en el que reina, desafiando el sentido común, una física escandalosa, pueda obtener del público una adhesión y una participación mental más vivas que la convicción y la emoción que suscitan muchos acontecimientos de la vida real?”).

acudimos al cine, no pretendemos ver un tren, sino la imagen de ese tren. Aquellos primeros espectadores no asistían a la reproducción de gestos conocidos, sino a la proyección, en su sentido más elemental, de aquello que, una vez en la pantalla, ya no les pertenecía. Proyección que tiene que ver con el desdoblamiento y la duplicidad estrechamente relacionados con un sentimiento urgente de finitud, de muerte, al que volveremos más adelante, con un tiempo que parece arrebatarse en las imágenes actuando como talismanes que conjuran la fatalidad.

Mayor es todavía la urgencia y el temor subterráneo cuando la imagen que contemplamos es la nuestra o la de seres queridos: acudimos a recoger las copias de nuestras vacaciones, de la fiesta con los amigos durante el fin de semana. Nos sigue sorprendiendo reconocernos en momentos y actitudes que permanecen todavía en nuestra memoria inmediata. Esas fotografías no contienen ningún aspecto nuevo, inesperado, y, no obstante, despiertan una sonrisa, una exclamación, una mirada boba. ¿A qué es debida esa necesidad y esa urgencia, subrayada todavía más si cabe por los revelados en una hora y la aportación vertiginosa de la Polaroid? Mención aparte merecen las cámaras de vídeo domésticas, en donde entran en juego todos los elementos de la fotogenia de forma contundente: la imagen con el movimiento y el sonido.

Sentados en el canapé de nuestras casas asistiendo de nuevo como espectadores a nuestra boda, nuestro cumpleaños, tal o cual celebración familiar, repetimos la misma emoción que los invitados a contemplar la locomotora llegando a la estación, al igual que al retratarnos repetimos de nuevo la desazón que se apoderaba de los primeros protagonistas del retrato el siglo pasado. La fotogenia nos catapultaba inevitablemente hacia un espacio intransitable, irrecuperable que, de una u otra forma, incapaces de proclamarlo y proclamárnoslo, concluye en la muerte.

Para entender la fotogenia, debemos remontarnos hasta sus orígenes, hasta el nacimiento de la fotografía, en donde se despierta la primera inquietud, no ante la muerte, sino frente a la visualización del tiempo consumiéndose. La im-

portancia de la fotografía atiende directamente al retrato, y su historia se resume a los avances técnicos que han hecho posible la instantánea en un doble sentido: posibilitar la impresión de personas, por un lado, una vez solventados los inconvenientes químicos y las largas poses,<sup>91</sup> junto a la difusión y popularización de la fotografía en todos los ámbitos y niveles sociales,<sup>92</sup> por otro.

La instantánea trae consigo la intromisión a través de la imagen en la vida privada (llevado hasta el paroxismo en las recientes fotografías de Nan Goldin), lo cual ha de tener una influencia crucial en los temas desarrollados por el arte contemporáneo. La importancia de una fotografía como *The Steerage* de Stieglitz (1907, publicada en *Camera Work* en 1911), no se debe, a mi juicio, tanto a la composición (líneas y elementos conjugados que se suman a la eclosión de las vanguardias) sino en su actitud ante el motivo, resuelto en “straight photography”:<sup>93</sup> la toma renuncia a las manipulaciones técnicas características del pictorialismo, fomentando la inmediatez azarosa del momento fotografiado, y se imprime el negativo completo. Cuenta, sobre todo, la incursión del artista ante un objeto en principio nada artístico, de manera casi documentalista, de los emigrantes agitándose ante el inminente ataque en puerto. Lewis Hine, uno de los fotógrafos americanos de principios de siglo más concienciados socialmente, expresaba del modo que sigue su forma de entender el compromiso del arte, y de la fotografía en particular: “Esperemos, pues, que haya siempre hombres dispuestos a arropar con amor y con los sufrimientos de la vida la representación fiel de las cosas banales, hombres que encuentren belleza en las cosas banales”.<sup>94</sup> Los contenidos

---

<sup>91</sup> Entre las múltiples historias de fotografía existentes, acúdase, por ejemplo, a KEIM, Jean A., *Historia de la fotografía*, Barcelona, Oikos-tau, 1971; LEMAGNY, J.-C., ROUILLE, A., *Histoire de la photographie*, París, Bordas, 1986; SOUGEZ, M.-L., *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1985; TURNER, P., *History of Photography*, Londres, Bison Books, 1987.

<sup>92</sup> Ver G. FREUD, *Photographie et société*, París, Seuil, 1974.

<sup>93</sup> E. WEBER, *Alfred Stieglitz*, Londres, Bison Group, 1994, pp. 8-9.

<sup>94</sup> L. HINE, “Social Photography. How the Camera may help in the Social Uplift” (1909), en *Du bon usage de la photographie* (antología de textos

sociales en el propósito de Hine no son excluyentes de los componentes formales implícitos, sino todo lo contrario.

La representación de las cosas banales que Hine reivindica con la intención de llevar a cabo una denuncia social, se hace extensible a un sentimiento estético general, patente en la fotografía, y llevado hasta sus últimas consecuencias por el cine: “Transposée —escribe Marcel Gromaine refiriéndose a las producciones documentales—, n’importe quelle scène de la vie est d’une richesse immense”.<sup>95</sup> La fotogenia se identifica con esa capacidad de la imagen para subrayar y convertir cualquier aspecto de la vida en algo relevante y repleto de significado.

Cuando Jean Epstein define la fotogenia como “un goût des choses”,<sup>96</sup> corrobora la idea de que lo fotogénico constituye el rasgo más primitivo, intrínseco e indisoluble de la imagen, sea cual sea el motivo impreso en la película. El cine, mediante el primer plano, viene a subrayar, precisamente, la intensidad y el valor de todo cuanto nos rodea: “Haciendo primeros planos de nuestro inventario —argumenta Walter Benjamin—, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro nos asegura un ámbito de acción insospechado”.<sup>97</sup>

Esta interpretación positiva de las aportaciones de la imagen al modo de ver e interpretar la existencia, sobre la que intelectuales y artistas que asistieron al nacimiento del cine coinciden en señalar su valor indiscutible, entraña, al

---

hecha por Michel Frizot y Françoise Ducros), París, Centre National de la Photographie, 1987 (col. Photo Poche), p. 122.

<sup>95</sup> M. GROMAIRE, “Idées d’un peintre sur le cinéma” (1919), en L’HERBIER, M., o. cit., p. 247 (“Traducida en imágenes, cualquier escena de la vida cotidiana es de una riqueza inmensa”).

<sup>96</sup> J.-J. EPSTEIN, *Bonjour cinéma* (1921), en *Ecrits sur le cinéma 1*, París, Seghers, 1974 (col. Cinemaclub), p. 91 (“un gusto por las cosas”).

<sup>97</sup> W. BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935), en *Discursos interrumpidos I* (pról., trad. y notas de Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1989 (1973), p. 47.

mismo tiempo, importantes contrapartidas, resumidas por Walter Benjamin cuando anuncia que “la humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma”.<sup>98</sup> La fotogenia proyecta todo cuanto cae bajo su ámbito de acción en un espacio dominado por directrices propias y excluyentes.

“Mediante las fotografías—argumenta Susan Sontag—, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, y en cambio confiere a cada momento el carácter de un misterio.”<sup>99</sup> Esta discontinuidad representa uno de los rasgos más decisivos e influyentes de la imagen en general, llevado hasta sus últimas consecuencias por la televisión. Los telediarios se organizan mediante la sucesión de fragmentos estancos perfectamente disociados, en donde la náusea que inspiran las imágenes de masacre en Ruanda o Sarajevo preceden sin pudor a los bañistas bronceándose en playas del Mediterráneo o el número premiado de la Bonoloto.

El principio por el cual la televisión “transforma en espectáculo los problemas de la sociedad”,<sup>100</sup> apuntado recientemente por Tony Anatrella, pone de relieve la trascendencia y la capacidad de la imagen para someter y convertir cualquier mensaje en puro acontecimiento visual, argumento esencial del clásico *Amusing Ourselves to Death* de Neil Postman contra el proceso televisivo: “The problem is not that television presents us with entertaining subject matter but that all subject matter is presented as entertaining”.<sup>101</sup> Sometidas a la norma impuesta

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>99</sup> S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 32.

<sup>100</sup> Entrevista con Tony Anatrella (por Henri Trincq), *Le Monde*, 2 y 3 de abril de 1995, p. 11. Su máximo exponente es el testimonio, y cita seguidamente conocidos programas de la televisión francesa, sin que sea demasiado difícil imaginar su exacto equivalente en la española.

<sup>101</sup> N. POSTMAN, *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, Nueva York, Penguin, 1985, p. 87 (“El problema no es que la televisión nos presente con divertimento determinadas cuestiones, sino que toda cuestión nos es presentada como un divertimento”).

por el vilipendiado “y a continuación” de las noticias, el horror repulsivo de los cadáveres tiene el mismo valor que la incidencia turística de la temporada en el sector servicios, el tiempo previsto para mañana, o la inauguración de tal o cual importante manifestación cultural. La imagen no banaliza el horror, sino que el horror es neutralizado por la concomitancia indiscriminada de imágenes, todo perfectamente inyectado y embutido en un mismo saco, sujeto a la categoría de *fait divers*.

Volviendo al hilo de las cuestiones estéticas, hay que señalar que tanto en la fotografía como el cine, previo a desarrollar estructuras narrativas de ficción, su primer objetivo se orienta hacia la plasmación de la realidad más inmediata y ordinaria. Las filmaciones de Louis y Auguste Méliès resultan reveladoras a este respecto: *Barque sortant du port* (1895), *Lion* (1895), *Repas du bébé* (1895), *Scieurs de bois* (1896), *Arroseur arrosé* (1896), como lo son las calles y los objetos cercanos al fotógrafo (jarrones, utensilios de jardinería), que por su inmovilidad facilitaban las largas exposiciones y su impresión en los primitivos soportes: *Punto de vista desde una ventana del Gras*, Niépce (h. 1826), *Vista del boulevard du Temple*, Daguerre (1839).

Con la fotografía y el cine todos los aspectos de la vida cotidiana cobran de repente una importancia sin precedentes constituyendo la base sobre la que se elaboran sus ficciones: en *H2O* (1929) de Ralph Steiner asistimos, en torno al motivo del agua, al tránsito de lo concreto (grifos, surtidores, aspersores...) al dominio de una total abstracción; en *Motions* (1947) de Harry Callahan el tema fundamental de las imágenes está constituido por transeúntes, y automóviles. Debido al efecto fotogenia, los elementos de la realidad más nimios son incorporados al dominio de lo imaginario: hasta los cortos más fantásticos de Méliès parten de ese contexto inmediato y cercano al espectador, en el que puede reconocerse. En ese reconocimiento entre ficción y espectador reside uno de los aspectos más poderosos del cine: del “a cualquiera podría ocurrirle” hasta el “así me gustaría ser”, como sucede en *Le jour se lève* (1939) de Marcel Carné, por citar un ejemplo de ficción compartida por el espectador, en donde la vida de

cualquiera es conducida por el azar a través de peripecias dramáticas. La imagen hace de seres anónimos héroes cinematográficos, o populares personajes a individuos desconocidos hasta entonces para millones de televidentes.

La fotogenia como fuente de privacidad, por un lado, sustentada por objetos y acontecimientos cotidianos por otro, constituye una referencia importante a la hora de entender determinadas transformaciones que van a tener lugar en la literatura que nace con el cine, preocupada en hacer suya la historia de sus héroes anónimos. La realidad no es el medio para contar una historia, sino que se transforma en la historia propiamente dicha.

Uno de los aspectos que mayor interés despertaron entre los intelectuales de mediados del siglo XIX, fue la extrema precisión de las imágenes producidas por el daguerrotipo. François Arago, en su discurso de presentación del invento de Daguerre ante la Cámara de Diputados en 1839, explica la capacidad de “un moyen de reproduction si exact et si prompt”;<sup>102</sup> Samuel F. B. Morse queda sorprendido y escribe: “on ne peut pas imaginer à quel point la minutie des tracés est exquise”;<sup>103</sup> para Delacroix, “le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l’objet”.<sup>104</sup>

Marc Antoine Gaudin cuenta en su *Traité pratique de photographie* (1844) la admiración y el éxtasis de aquellos que contemplaban las primeras copias del daguerreotipo: “il ne cessait de compter les tuiles des toits et les briques des cheminées; il s’étonnait de voir ménagé entre chaque brique la place du ciment”.<sup>105</sup> El impacto de la fotogenia, al

---

<sup>102</sup> F. ARAGO, “Rapport sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839, et à l’Académie des Sciences”, en *Du bon usage de la photographie*, o. cit., p. 11 (“Un medio de reproducción de tanta exactitud y prontitud”).

<sup>103</sup> S. F. B. MORSE, “Lettre adressée à sa famille” (1839), en *Du bon usage de la photographie*, o. cit., p. 15 (“No se puede imaginar hasta qué punto son exquisitos sus trazos minuciosos”).

<sup>104</sup> E. DELACROIX, pról. a «Le dessin sans maître, par Mme Elisabeth Cavé» (1850), en *Du bon usage de la photographie*, o. cit., p. 21 (“El daguerreotipo es más que un calco, es el espejo de la realidad”).

<sup>105</sup> M. A. GAUDIN, *Traité pratique de photographie* (1844), en *Du bon usage de la photographie*, o. cit., p. 20 (“No cesaba de contar las tejas de los

igual que sucede más tarde con el cine, se manifiesta a través de una reacción de asombro inmediato ante aspectos de la realidad fútiles contemplados a través de la imagen, convertidos en imagen: “la plus pauvre épreuve —señala a continuación— lui causait une joie indicible”, felicidad y sorpresa que perduran y se repiten entre nosotros, consumidores de imágenes, casi un siglo y medio después.

Esta misma capacidad de la fotografía para reproducir fragmentos de la realidad con total exactitud inspira directamente la teoría literaria expuesta por Zola en *La novela experimental* (1880). Con el objeto de rebatir el reproche dirigido contra la literatura naturalista tachándola de mera fotografía de la realidad, Zola distingue tres momentos en el proceso de la creación formando un proceso conjunto y complementario:

L'observateur constate purement et simplement les phénomènes qu'il a sous les yeux... Il doit être le photographe des phénomènes; son observation doit représenter exactement la nature... Il écoute la nature, et il écrit sous sa dictée. Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive, le raisonnement intervient, et l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène. L'expérimentateur est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue... Dès le moment où le résultat de l'expérience se manifeste, l'expérimentateur se trouve en face d'une véritable observation qu'il a provoquée, et qu'il faut constater, comme toute observation, sans idée préconçue. L'expérimentateur doit alors disparaître ou plutôt se transformer instantanément en observateur.<sup>106</sup>

---

tejados y los ladrillos de las chimeneas, estaba sorprendido de ver dispuesto entre cada ladrillo el espacio para el cemento”).

<sup>106</sup> E. ZOLA, *Le roman expérimental* (cronología y prefacio de Aimé Guedj), París, Garnier-Flammarion, 1971, p. 63 (“El observador constata pura y simplemente los fenómenos que tiene ante los ojos... Debe ser el fotógrafo de los fenómenos, su observación debe representar exactamente la naturaleza... Escucha la naturaleza y escribe bajo su dictado. Pero una vez constatado el hecho y bien observado el fenómeno, llega la idea, la razón interviene y el experimentador aparece para interpretar el fenómeno. El experimentador es aquel que, en virtud de una interpretación más o menos probable, aunque anticipada, de los fenómenos observados, constituye la experiencia de modo que, en el orden lógico de las previsiones, suministra

Zola se defiende (“Un reproche bête qu’on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c’est de vouloir être uniquement des photographes”)<sup>107</sup> intercalando en la función testimonial de la literatura la capacidad analítica del escritor. En consonancia con el acercamiento entre ciencia y arte que tiene lugar en el siglo XIX, y la función que de inmediato se otorgó a la fotografía como utensilio idóneo para la investigación —como medio de documentación en los trabajos de Louis Rousseau en *Photographie zoologique* (1853), Philippe Potteau en *Photographies anthropométriques* (1862), los estudios del movimiento de Muybridge y Marey en 1881 y 1886 respectivamente, la aplicación en los *Servicios de identificación judicial* creados por Alphonse Bertillon en 1882, son ejemplos representativos—,<sup>108</sup> la literatura trata de reflejar la realidad con exactitud, subrayando la distancia científica de la objetividad, de la no intervención del escritor, testigo que desaparece tras la imagen de la realidad ofrecida, mostrada, excluyendo interpretación alguna.

La fotografía, sin embargo, encierra una doble opción para el arte, divergente por cuanto conduce a soluciones diversas y enfrentadas aun compartiendo un mismo origen. Además de inspirar la técnica naturalista en tanto que reproducción fidedigna, este exceso de realidad condujo al arte a la respuesta contraria, en parte porque la pintura se vio enfrentada de inmediato ante la imposibilidad de competir con la fotografía en su exacta reproducción de la naturaleza. Una de las primeras consecuencias, indicada por Walter Benjamin, es la teoría del “art pour l’art”:

---

un resultado que sirve de control a la hipótesis o la idea preconcebida... A partir del momento en el que el resultado de la experiencia se manifiesta, el experimentador se encuentra frente a una observación que ha provocado, y que hay que constatar, como toda observación, sin ideas preconcebidas. El experimentador debe entonces desaparecer o, mejor, transformarse instantáneamente en observador”).

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 65 (“Se nos hace el estúpido reproche, a nosotros, escritores naturalistas, de querer ser únicamente fotógrafos”).

<sup>108</sup> Véase *Histoire de voir. De l’invention à l’art photographique (1839-1880)* (ed. de R. Delpire y M. Frizot, con la colaboración de F. Bonnefoy, M. Lecomte, E. Perego y F. Sadoux), París, Centre National de la Photographie, 1989 (col. Photo Poche).

Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario [...], el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría del *art pour l'art*, esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte “puro” que rechaza no solo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual.<sup>109</sup>

Se abren de este modo las puertas de lo que será una forma de producir que renuncia a la imitación, para hacer de la obra de arte una finalidad en sí misma, libre de referencias externas, dando paso a las vanguardias y la abstracción. En cierta medida, el naturalismo y las vanguardias comparten de forma estrecha una misma intención a la hora de “mostrar” sin la intervención del creador. No obstante, el propósito de unos y otros difiere por cuanto el naturalismo pretende una identificación entre obra y objeto representado, mientras que la primera vanguardia (Reverdy, Max Jacob, Juan Gris...) hace de la obra objeto de presentación con independencia y realidad propia. El primero utiliza como procedimiento fundamental la descripción, guardando una coherencia gramatical y conceptual; con las vanguardias, el texto descriptivo es substituido por el texto déictico que nombra sin calificar, renunciando a nexos tanto gramaticales como narrativos, produciendo un discurso entrecortado, constituido por una suma de elementos en ocasiones dispares.

La fotografía entraña, igualmente, una segunda dualidad: la distancia propuesta por la fotografía, traducida en objetividad científica, acorde con el distanciamiento de quien rehúsa comprometerse con interpretaciones y desemboca en la inhibición naturalista defendida por Zola, encierra, del mismo modo, el origen de la parcialidad, que es el punto de vista. No sin razón los primeros resultados, antes de llamarse “fotografía”, fueron denominados “puntos de vista”, apuntando de este modo hacia la subjetividad como el rasgo más radical del arte contemporáneo.

---

<sup>109</sup> W. BENJAMIN, o. cit., p. 26.

Contrariamente a lo que en un principio podríamos creer, nada menos objetivo y fidedigno que una fotografía. Dejando a un lado eventuales manipulaciones técnicas en favor del engaño, montajes fraudulentos al servicio de intereses ideológicos, la imagen nace de la parcialidad inevitable del que ve por el objetivo. Es razonable afirmar que en los retratos aparece siempre fotografiado el retratista más que el retratado, y para comprobarlo basta con comparar los retratos de Baudelaire realizados por Nadar y Carjat.

No obstante, esta capacidad para la exactitud desarrollada por la fotografía, su precisión absoluta e irrefutable como prueba objetual de la existencia de la cosa fotografiada, está en el origen de la inquietud de la fotogenia que, impregnando cada imagen, se desata en los hombres. Uno de los objetivos que comparten los primeros retratistas es el de solventar los problemas técnicos (luz y exposición, nitidez a partir de los revelados...) con el propósito de conseguir la identificación clara del modelo. Sorprendentemente, el reconocimiento en la imagen del modelo se convirtió pronto en desazón, como señala Bertrand Mary: “Cette qualité avait en effet donné lieu à la formation d’une nouvelle croyance: le public s’était mis à imaginer que des images si parfaites avaient le pouvoir de donner à voir, dans les apparences reproduites sur papier glacé, l’être même des sujets photographiés”,<sup>110</sup> entre los que se encuentra Balzac, del que cuenta Nadar su intranquilidad y las explicaciones que el novelista daba al respecto, argumentando la siguiente teoría:

Selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposés à l’infini, foliacés en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l’optique perçoit ce corps.

L’homme à jamais ne pouvant créer, —c’est-à-dire d’une apparition, de l’impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose,— chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l’appliquant une des couches du corps objecté.

---

<sup>110</sup> B. MARY, *La photo sur la cheminée. Naissance d’un culte moderne*, París, Métailié, 1993, p. 120 (“Esta cualidad había suscitado la formación de una nueva creencia, el público había empezado a imaginar que imágenes tan perfectas tenían el poder de mostrar, en las apariencias reproducidas en papel, el ser mismo de los sujetos fotografiados”).

Y avait ledit corps, et à chaque opération renouvelé, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive.<sup>111</sup>

Dejando a un lado lo anecdótico de la teoría fotográfica de Balzac, nada tiene de extraño ni de sorprendente la preocupación ante lo que Nadar describe como poder creativo de la fotografía para materializar “le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir; un frisson à l'eau du bassin? L'homme ne put-il croire qu'il créait en effet lorsqu'il saisit, appréhenda, figea l'intangible, gardant la vision fugace, l'éclair, par lui gravés aujourd'hui sur l'airain le plus dur?”.<sup>112</sup>

En la realización de un retrato se combinan dos iniciativas diversas y confluyentes. Por un lado, el propósito primero del fotógrafo para “pénétrer le type réel et le vrai caractère de l'individu”,<sup>113</sup> en palabras de Disdéri. Por otro, la intencionalidad del modelo que traducida en pose trata de ofrecerse al objetivo: “presque toutes les personnes qui font faire leur photographie ont aussi leurs attitudes de prédilection étudiés à l'avance devant le miroir; elles se sont composées un maintien en dehors de leur nature”.<sup>114</sup> En la fotografía parece

---

<sup>111</sup> NADAR, *Quand j'étais photographe* (1900), París, Editions d'Aujourd'hui, 1979 (col. Les Introuvables), p. 6 (“Según Balzac, la naturaleza de cada cuerpo está compuesta por series de espectros, en capas superpuestas hasta el infinito, en hojas de películas infinitesimales, en todas las direcciones en las que la óptica percibe este cuerpo. Sin que el hombre desde siempre haya podido crear —es decir, a partir de una aparición, de algo impalpable, constituir algo sólido, hacer algo de la nada—, cada operación daguerroniana conseguía sorprender, desprendía y retenía una de las capas del cuerpo objetualizado. Del susodicho cuerpo, con cada operación había pérdida evidente de uno de sus espectros, es decir, de una parte de su esencia constitutiva”).

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 4 (“¿El espectro impalpable que se desvanece tan pronto como es percibido sin dejar la menor sombra sobre el cristal del espejo, un escalofrío sobre el agua del estanque? ¿No pudo el hombre creer que estaba creando en efecto cuando tomaba, aprehendía, fijaba lo intangible, conservando la visión fugaz, el rayo, grabados hoy sobre el más duro bronce?”).

<sup>113</sup> E. DISDERI, “Sur le portrait photographique” (1862), en *Du bon usage de la photographie*, o. cit., p. 39 (“Penetrar en el tipo real y el verdadero carácter del individuo”).

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 44 (“casi todas las personas que se retratan tienen también predilección por unas actitudes estudiadas de antemano ante el espejo, se han compuesto una disposición más allá de su propia naturaleza”).

acontecer el desplazamiento de algo que nos pertenece hacia un lugar extraño que, siendo un fragmento de nuestro tiempo y nuestra imagen, pertenece a los otros, al conjunto de seres que nos contemplan en el retrato, y entre los cuales me incluyo al incorporarme como espectador de mi propio transcurrir.

Walter Benjamin subraya todavía más este arrebatamiento favorecido por las largas exposiciones de los primeros retratos: “el procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma y se ponían por tanto en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea”.<sup>115</sup> El desarrollo y la divulgación de la fotografía, no obstante, con un perfeccionamiento técnico resumido el famoso eslogan publicitario de Kodak “You press the button — we do the rest”, desemboca en una generalización íntima y familiar del sentimiento fotogénico a todas las capas de la sociedad, configurándose un culto creciente por las imágenes, evidenciado con la difusión y exposición de los retratos en los escaparates de los estudios de fotografía:

Quasiment dès le début de cette mise en vitrine de visages indénombrables, les citadins s'étaient mis à vénérer les photo-portraits. Le culte avait été jusque-là cantonné dans la sphère privé — et n'en était pas sorti que de façon aussi éphémère qu'exceptionnelle, lors des expositions universelles. A présent, il devenait une affaire publique et était rendu de façon ininterrompue. Aux abords des ateliers, on pouvait apercevoir les passants à toute heure de la journée effectuer leurs mouvements d'hommage: ils ralentissaient leurs pas en repérant une devanture remplie de photographies; puis s'immobilisaient respectueusement et se recueillaient à leurs pieds de longues minutes.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> W. BENJAMIN, o. cit., p. 69.

<sup>116</sup> B. MARY, o. cit., p. 89 (“Prácticamente desde el comienzo de esta exhibición en escaparates de innumerables rostros, los transeúntes comenzaron a venerar las fotografías retrato. Su culto se había limitado hasta la fecha al ámbito privado —del que no había salido más que de manera efímera y excepcional, con motivo de las exposiciones universales—. A partir de ahora se convertía en un asunto público manifiesto de forma interrumpida. En las proximidades de los estudios podía verse a los paseantes a cualquier hora del día realizar los gestos de homenaje, aminoraban la marcha de sus pasos al percibir un escaparate lleno de fotografías, a continuación permanecían inmóviles a sus pies en recogimiento durante largos minutos”).

La fotografía está en estrecha relación con esa necesidad del hombre, antigua y urgente, de “sauver son intégrité par-delà la décomposition” (Morin).<sup>117</sup> A la fotografía acude el “espectro impalpable”, la “sombra” y el “espejo”, la imagen “intangible” a la que se refiere Nadar, substituyendo las estatuas, reliquias, huesos y objetos en la veneración a los muertos por imágenes fotográficas.<sup>118</sup> En el desdoblamiento de la imagen subyace el temor a la extinción, a la muerte, y fotografiarse es una manera de adelantar el acontecimiento y contemplar nuestra propia ausencia desde los ojos del futuro, con la mirada ajena ante nuestra propia inexistencia, materializada y confundida en la fotografía.

Para Barthes consiste en “l'avènement de moi-même comme un autre: une dissociation retorse de la conscience d'identité”.<sup>119</sup> Nos cuesta trabajo reconocernos en la imagen, tanto como reconocer nuestra voz: “chacun est confondu de se regarder tel qu'il a été vu par l'objectif —explica Jean Epstein—. Le premier sentiment est toujours l'horreur de s'apercevoir et de s'entendre un étranger à soi-même. Et à ceux qui ont beaucoup vécu ensemble, le cinématographe ne donne pas non plus, des uns aux autres, le visage et la voix qu'ils se sont connus. Il en reste une inquiétude”.<sup>120</sup> Esta dificultad para reconocerse no es otra que nuestra incapacidad manifiesta ante el terror del acabamiento, el imposible reconocimiento de lo inevitable, el rechazo no de nuestra ima-

---

<sup>117</sup> E. MORIN, “Le «double» (fantôme, esprits...) ou le contenu individualisé de la mort”, en *L'homme et la mort*, París, Seuil, 1970, p. 149 (“Salvar su integridad de la descomposición”).

<sup>118</sup> E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, París, Minuit, 1956, p. 26.

<sup>119</sup> R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Editions de l'Etoile, Gallimard y Le Seuil, 1980, p. 28 (“El advenimiento de uno mismo como otro, una disociación tortuosa de la conciencia de identidad”).

<sup>120</sup> J. EPSTEIN, “Photogénie de l'impondérable” (1935), en *Ecrits sur le cinéma 1*, o. cit., p. 249 (“Nos sentimos confusos al mirarnos tal y como fuimos vistos por el objetivo. La primera impresión es siempre de horror al percibirse y oírse como alguien ajeno a sí mismo. Y aquellos que han vivido durante mucho tiempo juntos, el cinematógrafo tampoco les ofrece del uno y del otro el rostro y la voz que han conocido. Queda una inquietud”).

gen, presente y provocadora, sino de la ausencia insoportable de nuestro cuerpo y el apagamiento de nuestra mirada. “La Photo —argumenta Barthes— est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts”,<sup>121</sup> y en la que inconfesable pero secretamente contemplamos una muerte inaceptable.

Inventando la fotografía hemos tratado de paliar todas las muertes posibles, vencer la ausencia que es la imagen, con la que se confunde a fin de cuentas, cobijarnos en esa “présence de la personne ou de la chose pourtant absente”.<sup>122</sup> Por eso Baudelaire, firme detractor de la fotografía, cede a la necesidad incurable de la imagen: “Je voudrais bien avoir ton portrait —escribe a su madre—. C’est une idée qui s’est emparée de moi”,<sup>123</sup> incontenible y compartida con todos aquellos consumidores de retratos que depositaron su afecto en las imágenes, donde cobran el significado más antiguo, y también más precedero.

En lo que respecta a la literatura, el efecto fotogenia se manifiesta mediante la incorporación de objetos poéticos hasta entonces inéditos. Podemos rastrear la aparición de la vida cotidiana, del motivo insustancial, efímero, antiliterario, convertidos ahora en valores estéticos. La fotografía, y luego el cine, revela y subraya la existencia de las cosas en su expresión más desnuda y más intensa también. Para la literatura y la imagen (especialmente la fotografía), la fotogenia es la capacidad de convertir cualquier objeto en obra de arte. El criterio estético ha cambiado con la intervención de la cámara, pues la belleza ya no reposa ni pertenece al motivo sino a la elección misma, a la voluntad del que mira y elige este o aquel fragmento de realidad. El arte contemporá-

---

<sup>121</sup> R. BARTHES, o. cit., p. 56 (“La fotografía es como un teatro primitivo, como un cuadro viviente, la configuración del rostro inmóvil y maquillado bajo la cual vemos a los muertos”).

<sup>122</sup> E. MORIN, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, o. cit., p. 25 (“Presencia de la persona o de la cosa ausente sin embargo”).

<sup>123</sup> C. BAUDELAIRE, “Lettre à madame Aupick” (22 de diciembre de 1865), en *Du bon usage de la photographie*, o. cit., p. 34 (“Me gustaría tener tu retrato. Es una idea que se ha apoderado de mí”).

neo defiende y se sustenta en un deseo estético, más que en los resultados (*Fontaine*, Marcel Duchamp).

La modernidad de Rimbaud, entre otras razones, corresponde precisamente a este rasgo específico de la fotogenia por el que acontecimientos anodinos alcanzan la categoría de obra artística. Rimbaud prefigura de este modo una tendencia clave en la encrucijada que conduce a las vanguardias ampliando el campo de acción de la poesía, acercándola a lo insignificante, es decir, lo hasta entonces carente de significado literario:

Henrika avait une jupe de coton à carreaux blancs et bruns, qui a dû être portée au siècle dernier, un bonnet à rubans, et un foulard de soie. C'était bien plus triste qu'un deuil. Nous faisons un tour dans la banlieue. Le temps était couvert, et ce vent du Sud excitait toutes les vilaines odeurs des jardins ravagés et des prés desséchés.

Cela ne devait pas fatiguer ma femme au même point que moi. Dans une flaque laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez haut elle me fit remarquer de très petits poissons.

La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins.<sup>124</sup>

La anécdota adquiere una importancia inusual: el material del que está hecha la falda, el dibujo, los colores, pasada de moda. Lo verdaderamente importante no son los detalles propiamente dichos, sino que su incorporación al poema no tiene otra finalidad narrativa o estética que su mera presencia en tanto que valor absoluto. Como decía más arriba, no tienen una finalidad particular, sino que se constituyen en un fin intrínseco, sin otra trascendencia que su inmediatez material.

---

<sup>124</sup> A. RIMBAUD, *Illuminations* (1872-1873), en *Rimbaud. Cros. Corbière. Lautréamont. Œuvres poétiques complètes* (pról. de Hubert Juin), París, Laffont, 1980, p. 119 (“Henrika llevaba una falda de algodón a cuadros marrones y blancos, que debía llevarse el siglo pasado, un gorro de cintas, y una pañuelo de seda. Estaba más triste que en un funeral. Dábamos una vuelta por las afueras. El cielo estaba nublado, y el viento del sur removía todos los malos olores de los huertos devastados y los prados secos. / Seguro que todo aquello no cansaba a mi mujer tanto como a mí. En una charca provocada por la inundación del mes precedente en un camino bastante elevado me mostró unos pececitos. / La ciudad, con su humo y los ruidos de sus artesanos, nos seguía a lo lejos por los caminos”).

Salvando las distancias, podemos acercarnos a las obras de José Moreno Villa y Oliverio Gironde para encontrar de nuevo esta misma voluntad de convertir las minucias en valor propio dentro del poema:

Jacinta muerde tan bien la cereza!  
Jacinta tiene áspera la melena,  
Pero con ondas largas, como sus piernas.  
Jacinta se tiende en el césped  
como en un mar;  
Jacinta es la mujer perfecta  
a la hora de merendar.  
Jacinta se emociona con Lincoln  
por austero tenaz y político,  
muerde una tostada  
y me da la parte mordisqueada.<sup>125</sup>

Dar una vuelta por las afueras de la ciudad, contar el tiempo que hace, los olores movidos por el viento, el charco y los peces, el humo de la ciudad, elementos en el poema de Rimbaud que se suceden unos a otros sin otra razón que la circunstancial, al igual que los fragmentos consecutivos en el texto de Moreno Villa: morder la cereza, la melena, el césped, merendar, la política, una tostada. Los vínculos que envuelven a las dos mujeres, Henrika y Jacinta, son los mismos: referencias que la voluntad poética ha decidido poner ahí por ninguna razón, seleccionados en el decurso de una existencia corriente y banal, sujetos a la voluntad arbitraria del poeta: “muerde una tostada / y me da la parte mordisqueada”. Henrika y Jacinta comparten con María Luisa, la protagonista del poema de Oliverio Gironde, los calificativos de una intimidad doméstica:

¡María Luisa era una verdadera pluma!

Desde el amanecer volaba del dormitorio a la cocina, volaba del comedor a la despensa. Volando me preparaba el baño, la camisa. Volando realizaba sus compras, sus quehaceres...<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> J. MORENO VILLA, *Jacinta la pelirroja* (1929), Madrid, Beltenebros y Turner, 1978, p. 30.

<sup>126</sup> O. GIRONDE, *Espantapájaros* (1932), en *Antología* (sel. y estudio de Aldo Pellegrini), Buenos Aires y Barcelona, 1986, p. 66.

Volvemos a encontrar los mismos apuntes que en los poemas de Rimbaud y Moreno Villa. Existe un contraste deliberado entre la primera metáfora (“María Luisa era una verdadera pluma”) y los contenidos que se suceden poniendo de manifiesto su carácter antipoético (antimetáfora): el dormitorio, la cocina, el comedor, la despensa, preparar el baño, planchar la camisa, hacer las compras y la limpieza de la casa, acciones y gestos que la “fotogenia” del poema convierten en arte.

Por el efecto fotogenia, la imagen (literaria o cinematográfica) indica, subraya y convierte en objeto de visión la realidad más opaca. Comunica la evidencia de unos hechos percibidos a través de la cámara, “la fotografía transforma la realidad en una tautología —Susan Sontag—. Cuando Cartier-Bresson va a China, nos muestra que en la China hay gente, y que son chinos”.<sup>127</sup> Es una tentación de la imagen preguntarse si esos hombres y mujeres existieron siempre, antes de que fueran descubiertos, vistos por la fotografía. La serie de “Images” de Valéry Larbaud reflejan precisamente esta inmediatez sin comentarios de la imagen (estática o en movimiento), pues confirma, se trata de un auto de fe, levanta acta de los acontecimientos que ocurren sin más y que por ocurrir solamente aparecen ya como extraordinarios, y nos conmueven:

Un jour, à Kharkow dans un quartier populaire  
(O cette Russie méridionale, où toutes les femmes  
Avec leur châle blanc sur la tête, ont des airs de Madone!),  
Je vis une jeune femme revenir de la fontaine,  
Portant, à la mode de là-bas, comme au temps d’Ovide,  
Deux seaux suspendus aux extrémités d’un bois  
En équilibre sur le cou et les épaules.  
El je vis un enfant en haillons s’approcher d’elle et lui parler.  
Alors, inclinant aimablement son corps à droite,  
Elle fit de sorte que le seau plein d’eau pure touchât le pavé  
Au niveau des lèvres de l’enfant qui s’était mis à genoux pour boire.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> S. SONTAG, o. cit., p. 121.

<sup>128</sup> V. LARBAUD, *Les poésies de A. O. Barnaboot* (1913) (pról. de Robert Mallet), París, Gallimard, 1966, p. 61. (“Un día, en Járkov, en un barrio popular / ¡Oh, esta Rusia meridional, en la que todas las mujeres / Con su

Para la fotogenia cuenta la certidumbre minuciosa: los “châle blanc sur la tête”, “Deux seaux suspendus aux extrémités d’un bois”. Se trata de una oferta que se pretende ajena a cualquier compromiso (“Que en la China hay gente, y que son chinos”), a salvo de cualquier duda (imagen y realidad confundidos en una verdad tautológica). Fotogenia y parcialidad, sin embargo, son la misma cosa, inmersos en el compromiso del encuadre, en la total subjetividad del punto de vista, parapetados tras el efecto real (fotogénico) del objeto fotografiado.

John Berger afirma que las fotografías “no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias — con toda la credibilidad y la gravedad que normalmente les prestamos—, privadas de su significado. [...] Las fotografías no narran nada por sí mismas. Las fotografías conservan las apariencias instantáneas”,<sup>129</sup> y en parte tiene razón. Las fotografías no cuentan nada, excepto cuando existe un vínculo afectivo entre el que las produce o las posee y las personas o cosas fotografiadas. Entonces sí que cuentan, importan y narran una historia tan personal como precedera, a merced de la memoria que desata sus imágenes.

Las fotografías ajenas nos dejan siempre indiferentes, su tiempo ni nos pertenece ni nos atañe. Las fotografías que han pertenecido sucumben a la destrucción y el aniquilamiento, o bien acceden al espacio obscuro de la exhibición pública. Lo mismo ocurre con las imágenes que han nacido con un propósito artístico deliberado. Ambas comparten un estatus que ya no tiene que ver con la memoria, sino con el misterio o la incógnita, con el silencio. Podremos añadir e incorporar a esas imágenes cuantos significados culturales y estéticos deseemos, inútilmente, porque han perdido el va-

---

mantón blanco en la cabeza, parecen Madonas!) / Vi a una mujer joven volver de la fuente, / Llevando, al modo de allí, como en los tiempos de Ovidio, / Dos cubos suspendidos de las extremidades de un palo / En equilibrio sobre los hombros. / Vi a un niño harapiento acercarse y hablarle. / Entonces, inclinando amablemente su cuerpo a la derecha, / Hizo de modo que el cubo lleno de agua pura tocara el pavimento / A la altura de los labios del niño que se había puesto de rodillas para beber”).

<sup>129</sup> J. BERGER, “Usos de la fotografía” (1978), en *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987, p. 53.

lor primigenio sin el cual importan poco ya: han dejado de ser la representación de una herida.

La fotogenia que comparten cine y fotografía con la literatura difiere en este punto, precisamente, en su narratividad (relativa). El poema es capaz de incorporar un sentido, no siempre comprensible, y en ocasiones tan condenado al silencio como las fotografías más íntimas. Los apuntes perennes de la intimidad irrumpen en los poemas de Pound revelando el trasfondo fortuito y perecedero de una literatura que se trasciende, que quiere redimir su desaparición recurriendo a los signos personales de la finitud:

I sat on the Dogana's steps  
For the gondolas cost too much, that year,  
And there were not "those girls", there was one face,  
And the Buccentoro twenty yards off, howling "Stretti",  
And the lit cross-beams, that year, in the Morosini,  
And peacocks in Koré's house, or there may have been.<sup>130</sup>

La argumentación poética de Pound tiene poco de altisonante: me senté en las escaleras de la Dogana porque las góndolas eran caras aquel año, y el resto del fragmento gira en torno a esta referencia perentoria: aquel año... Como cuando tratamos de compartir nuestra crónica sentimental y abrimos el álbum o ponemos en marcha nuestro vídeo, bobalicones y sordos a la impenetrable mirada del otro, que asiente y escucha para no dolernos, y añadimos enseguida: "Aquel año"... El de las vacaciones en Venecia, el del viaje de estudios, la fiesta de aniversario o cualquier otro lugar incommunicable de nuestra memoria, como sucede en el poema "The Burial of the Dead" de T. S. Eliot:

Summer surprised us, comming over the Starnbergersee  
With a shwoer of rain; we stopped in the colonnade,

---

<sup>130</sup> E. POUND, "Canto III" (1930), en *The Cantos*, Londres, Faber and Faber, 1975, p. 11 ("Me senté en las escaleras de la Dogana / Porque las góndolas costaban mucho, aquel año, / Y no estaban «esas chicas», había un rostro, / Y el Buccentoro veinte yardas más allá, gritando «Stretti», / Y la luz transversal, aquel año, en el Morosini, / Y pavos reales en casa de Koré, o debía de haber habido").

And went on the sunlight, into the Hofgarten,  
 And drank coffee, and talked for an hour.  
 Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.  
 And when we were children, staying at the arch-duke's,  
 My cousin's, he took me out on a sled,  
 And I was frightened. He said, Marie  
 Marie, hold on tight. And down we went.  
 In the mountains, there you feel free.  
 I read, much of the night, and go south in the winter.<sup>131</sup>

El aguacero, la columnata, el paseo hasta el Hofgarten, tomar café y charlar, se vuelven “fotogénicos” bajo el efecto selector del poema, que subraya la importancia de acontecimientos subterráneos, confundidos en el marasmo de las cosas y las acciones intrascendentes. Para recordar luego: aquel año... Recuerdas aquel año, cuando éramos niños, aquel día que estábamos con el archiduque y me llevó un trineo y tuve miedo. Son imágenes indiferenciadas, fotografías que importaron a otro y ahora nos intrigan, y nos preguntamos y escribimos (inventamos) una historia sobre ellas. El poema “La petite auto” de Apollinaire comienza:

Le 31 du mois d'Août 1914  
 Je partis de Deauville un peut avant minuit  
 Dans la petite auto de Rouveyre  
 Avec son chauffeur nous étions trois.<sup>132</sup>

“I sat on the Dogana's steps / For the gondolas cost too much” (Pound), o “I read, much of the night, and go south in

---

<sup>131</sup> T. S. ELIOT, *The Waste Land* (1922), en *The Waste Land and other Poems*, Londres, Faber and Faber, 1981, p. 27 (“Nos sorprendió el verano, llegando a Starnbergersee / Con un aguacero, nos detuvimos en la columnata, / Y seguimos por la luz el sol, hasta el Hofgarten, / Y tomamos café, y hablamos durante una hora. / Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch. / Y cuando éramos niños, estando en casa del archiduque, / Mi primo, me llevó en trineo, / Y tuve miedo. Dijo: «Marie, / Marie, sujétate fuerte». Y para abajo que fuimos. / En las montañas te sientes libre. / Leo buena parte de la noche, y en invierno me voy al sur”).

<sup>132</sup> G. APOLLINAIRE, “La petite auto”, en *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)* (pról. de Michel Butor), París, Gallimard, 1966, 67 (“El 31 de agosto de 1914 / Me marché de Deauville un poco antes de la medianoche / En el pequeño coche de Rouveyre / Con el chófer éramos tres”).

the winter” (Eliot), “Le 31 du mois d’Août 1914 / Je partis de Deauville un peut avant minuit” (Apollinaire); son conversaciones de café entre dos amigos que pasan inadvertidas, a las que no se presta atención. Un extraño, imagino, en la mesa de al lado oye por azar y piensa necesariamente: “Y a mí qué”. La fotogenia nos arrastra a la indiferencia absoluta o al misterio, a la intriga que despiertan las cosas inermes, los objetos muertos. Aquel año...

El papel que los medios de expresión visual han desempeñado en la evolución del arte contemporáneo es indiscutible. Con la fotografía primero, y más tarde con el cine, han surgido una serie de procedimientos expresivos que, además de enriquecer las posibilidades creativas, han modificado de forma sustancial el modo de entender la comunicación, que es lo mismo que hablar de las relaciones entre los hombres. Los intelectuales que asistieron al nacimiento de ambas disciplinas se dieron cuenta muy rápido de su importancia y de las implicaciones que tendrían en un futuro próximo, como lo confirma hoy el hecho manifiesto de una preferencia —no sé si alarmante— de la imagen de la realidad por la realidad misma.<sup>133</sup> Somos los espectadores de la proyección de un tren que llega a la estación que ha suplantado al tren original, y nos complace, sin importarnos lo más mínimo la suerte de este último. En este mismo contexto hay que situar la publicidad y la pornografía, los telediarios —igualmente pornográficos—, los desnudamientos obscenos ante las cámaras de televisión de los sentimientos y las intimidades más privadas, dignos de confesionario y penitencia, ante nuestra satisfacción babeante de mirones.

La fotogenia revela los aspectos más grises e inmediatos, la privacidad más lujuriosa. Fotografía, cine y literatura hacen de la realidad objeto de culto, en su versión primitiva y desnuda. La fotogenia no explica cómo son las cosas, las nombra y las exhibe. Un rasgo importante de la poesía contemporánea está emparentado con el asombro y el misterio contenidos en las imágenes de automóviles y tranvías circu-

---

<sup>133</sup> Véase el ensayo de Román Gubern: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

lando por la ciudad, el humo de sus fábricas, de una madre dando de comer a su hijo, de la agitación de unos personajes anónimos saliendo del trabajo, de una mujer mordisqueando una tostada o corriendo de la despensa al cuarto de baño, o la persecución de unos malhechores, real y convertida en espectáculo durante las noticias de cualquier cadena de televisión.

Morir significa dejar de estar, porque somos una presencia visual. Un gesto y una voz también. Pero lo primero que se pierde, aquello que desaparece en el deseo de retener la ausencia irremediable es la imagen. Lo primero que consume el tiempo no es el recuerdo, sino la imagen. Es imposible, por mucho que uno se empeñe (aun a pesar de los retratos), reconstituir su rostro, el encuentro con la mirada. De ahí que las imágenes ocupen un espacio tan importante en el entramado íntimo de nuestra sociedad, como fetiches ante el apagamiento firme. Quieren ser huella y testimonio (incierto) de algo que ocurrió, o de aquello que sucede y dejará de estar, son un anuncio —fatal siempre—. Por eso las últimas palabras del replicante antes de morir bajo la lluvia en la azotea del edificio abandonado en *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, siguen conmoviéndome:

Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.

Por eso los versos de Pavese me emocionan siempre tanto, porque atinan con el horror de los ojos que dejan de existir y arrastran consigo a la extinción la totalidad del mundo visto:

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi —  
questa morte que ci accompagna  
dal mattino a la sera, insonne,  
sorda, come un vecchio rimorso  
o un vizio assurdo. I tuoi occhi  
saranno una vana parola,  
un grido taciuto, un silenzio.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> C. PAVESE, *Verrà la Morte e avrà i tuoi Occhi* (1950), Turín, Giulio Einaudi, 1984 (1951), p. 29 (“Vendrá la muerte y tendrá tus ojos— / esta

La poesía contemporánea, junto a la fotografía y el cine, ha hecho de la vida cotidiana de los hombres la epopeya del siglo XX, ha convertido los gestos más prosaicos y paupérrimos en el arte que, de alguna manera, nos trasciende y nos redime.

### **Literatura y ritmos visuales**

Comienza con el siglo un nuevo ritmo de vida. La rapidez con que se experimentan los acontecimientos tanto de la vida cotidiana como de la historia se acelera de tal forma, que los diversos medios de expresión deben acomodarse a la precipitación informativa que caracteriza al siglo XX. El arte tiene que ser más eficaz en la trasmisión de ideas y experiencias, acompañadas de una forma que se ajusta a las inéditas condiciones del hombre. No basta evocar en los poemas el maquinismo, o utilizar una imaginería moderna surcada de coches, camiones, locomotoras y barcos de vapor. Esa será la importante diferencia que existe entre aquellos poetas que recogen la temática de la incipiente revolución tecnológica, y aquellos otros que no se conforman únicamente con incluir palabras o términos de la vanguardia industrial, sino que los textos, desde el punto de vista intrínseco y formal, desarrollan su propia revolución tecnológica en lo que a recursos y procedimientos se refiere.

En su ensayo *Le cinéma ou l'homme imaginaire* Edgar Morin realiza una distinción importante entre *cinematógrafo* y *cine*, para hacer hincapié en esta diferencia estableciendo la ausencia de cortes temporales para el primero, formando de este modo un continuo espaciotemporal, y para el segundo, el cine, fruto de una división del tiempo en sucesivos momentos de acción representativa: “Le temps du cinématographe était exactement le temps chronologique réel. Le cinéma, par contre, expurge et morcelle la chronologie; il met en accord et en raccord les fragments temporels selon

---

muerte que nos acompaña / de la mañana a la noche, insomne, / sorda, como un viejo remordimiento / o un vicio absurdo. Tus ojos / serán una vana palabra, / un grito acallado, un silencio”).

un rythme particulier qui est celui, non de l'action, mais des images de l'action".<sup>135</sup>

Estas palabras de Morin evocan las de Jacques Attali<sup>136</sup> en lo que a la progresiva división del tiempo en unidades cada vez más pequeñas se refiere, aumentado de este modo no la cantidad de tiempo, que siempre es la misma, sino su intensidad, distribución y ordenamiento. En efecto, en el discurso del cine el tiempo se ha comprimido, pues la intensidad de sus unidades hacen que la impresión temporal sea mayor que, en concordancia con lo indicado por el grupo  $\mu$  en su *Rhétorique générale*, se encuentra íntimamente relacionado con el desarrollo de los procedimientos cinematográficos, y en particular con la multiplicación de vías de información que significan las tomas y el montaje en el discurso fílmico: "Au ciné, chaque prise de vue intègre —sauf altération de la substance— la durée même du fragment de récit saisi par le fragment de discours... Mais, plus normalement, le montage des prises de vues compriment la durée".<sup>137</sup>

La poesía, además de discurrir en el tiempo, crece en profundidad al segmentarse. Y con el aumento de partículas aumenta también la velocidad con la que ese tiempo, ahora fragmentado, se expresa, con respecto a lo cual el uso de la celeridad en el cine, por ejemplo, como señala Gianfranco Bettetini, "permite una condensación de los tiempos y un consiguiente aumento de la velocidad".<sup>138</sup> Los discursos de una lírica vanguardista, junto a los del cine, obligan en su

---

<sup>135</sup> E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, o. cit., pp. 64-65 ("El tiempo cinematográfico era exactamente el tiempo cronológico real. El cine, sin embargo, expurga y fragmenta la cronología; asocia y pone en sintonía los fragmentos temporales según un ritmo particular que es, no el de la acción, sino el de las imágenes de la acción").

<sup>136</sup> Véase J. ATTALI, *Histoires du temps*, París, Fayard, 1982, especialmente el capítulo tercero, "Le Ressort et l'ancre".

<sup>137</sup> Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, París, Gallimard, 1982 (col. Points), p. 178 ("En el cine cada toma integra —salvo alteración de la sustancia— la duración misma del fragmento del relato tomado por el fragmento de discurso... Pero, con más frecuencia, el montaje de tomas comprime la duración").

<sup>138</sup> G. BETTETINI, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 53.

desmembramiento a la imposición de un tempo nuevo que dicta su trascurso, su ser dicho en la estructura del poema, como en el ordenamiento del montaje cinematográfico, o la disposición precipitada de secciones en la pintura o la fotografía que experimenta con el espacio. El poema inaugura para sí un tempo inédito, una velocidad, con sus cadencias particulares donde cada secuencia, cada incursión en el significado del poema apunta una duración precisa y escindida en el orden general de su partitura, de la norma temporal.<sup>139</sup> Aumenta, por consiguiente, el tempo del enunciado, y el tempo de su enunciación. El tempo del enunciado a causa del progresivo seccionamiento que reduce hasta su mínima expresión, la del sustantivo, las secuencias que configuran el discurso poético. El tempo de la enunciación porque la poesía francesa que nace y apunta el devenir literario del siglo XX, marca la confluencia y multiplicación creciente de perspectivas y voces que dicen ese enunciado roto, dispuesto en planos de significación.

La noción de enfrentamiento estructural, o contraste, resulta uno de los rasgos que mejor definen las formas líricas de nuestro siglo. En la definición que Pierre Reverdy hace de la imagen poética, definición de gran influencia, como veíamos más arriba, en toda la literatura del mundo a partir de la primera década de este siglo, encontramos la idea de choque en el encuentro de dos realidades del poema como origen primordial de toda fuente lírica. Es precisamente la sucesión de una imagen con otra, sea en la fotografía o en el cine, o en la literatura, aquello que genera el ritmo. Y en sus estructuras formales relacionadas entre sí donde el filme o el poema significan.

La transformación del sentido rítmico en el verso clásico responde a un tránsito del lugar donde tiene lugar, y en el cambio de los elementos que determinan ese ritmo. La es-

---

<sup>139</sup> Véanse las apreciaciones de Eco sobre el tiempo en el texto artístico como experiencia física de la obra de arte, aspecto que situado al otro extremo de nuestros análisis, es decir, en la contextualidad, incide en el vínculo existente entre temporalidad y tempo. U. Eco, "El tiempo del arte", *Revista de Occidente* ("El tiempo"), núm. 76, septiembre de 1987, pp. 65-76.

estructura del verso como unidad rítmica que organiza compases y cadencias da paso a la imagen poética como constituyente inmediato del poema. Ello puede ser debido, en parte, a la evolución progresiva que manifiesta la creación poética hacia el verso libre, lo cual facilita una gran libertad de composición formal en la retórica del poema. No obstante, existe un factor todavía más decisivo que la incorporación del verso libre al poema, que es la referida noción de “imagen lírica” formulada por Reverdy. Tanto la imagen literaria como el montaje cinematográfico comparten la cualidad asociativa de elementos diversos e incluso dispares como mecanismo esencial de la organización de su forma. Nos encontramos, de este modo, ante el tránsito de una concepción rítmica del texto clásico en ritmo contemporáneo, caracterizado, como consecuencia de la disgregación semántico-sintáctica a la que aludimos en el capítulo anterior, por un espacio musical también fragmentado en cadencias con distintas longitudes, fuerza e intensidad. Todo ello, tal y como veremos más tarde, tiene como resultado la construcción de poemas con un tempo resueltamente enfrentado a la poesía clásica, donde la velocidad con la que se emite información lírica va aumentado a causa de los factores citados.

Otra de las razones que se sitúan en el origen de estos cambios en la retórica literaria, es la suplantación de un proyecto de texto sustentado en la metáfora, por una estructura basada en la asociación como procedimiento esencial para el desarrollo del discurso. El poema de tropos es sustituido por el poema de imágenes. En el tropo existe una suplantación que evoca; en la imagen, una adición que conjuga y muestra. De este modo, tanto la estructura como el ritmo del poema cambian, ya que el primero, en el tropo, el texto discurre a través de sucesivas evocaciones que se complementan y explican entre sí. En el poema de imágenes no existe fluir sino confluencia y enfrentamiento encadenado. Y es esta línea segmentada de tempos y visiones lo que influirá de manera más clara en la preocupación estilística de los poetas franceses de vanguardia. Podemos observar esta transformación radical que ha experimentado la poesía durante las primeras

décadas del siglo XX en Francia en el desarrollo retórico de la obra del poeta Yvan Goll:

Maladies des pierres et du sang  
Marais gluants  
Soleils puants  
Moustiques étés électriques.<sup>140</sup>

Encontramos una clara intención semántica en el poema de Goll: una atmósfera asfixiante, de podredumbre y muerte. Existe la unidad de sentido, aunque más estratificada debido a la organización que la estructura del mismo poema ha impuesto. Desaparecen las metáforas para dar paso a una serie de asociaciones más o menos sorprendentes que se disponen en el texto de forma asociada y yuxtapuesta. No existe conexión alguna entre ellas, si no es una idea impresionista original que anima el centro del sentido en el poema. A la disociación, a los saltos semánticos y gramaticales, pues el poema no se articula siguiendo una hilazón gramatical, hay que contraponer un conducto fónico que agrupa las imágenes entrecruzadas, como, por ejemplo, la terminación nasal de los tres primeros versos (“sang”, “gluants”, “puants”) o la rima interna de “Moustiques étés électriques”. La coherencia musical contrasta con el alejamiento de los elementos que componen la cadena de imágenes. La carencia importante de verbos intensifica el texto desde el punto de vista semántico, y subraya la entrecortada disposición de los segmentos nominales, donde alcanza un momento culminante mediante una suma encadenada de sustantivos, reforzada por la influencia del sonido, y confirmada en la obsesiva insistencia del verso: “Des rats des rats des rats des rats”.<sup>141</sup> El texto es una sucesión de imágenes que, de manera poliédrica, inconexas, ya que carecen de articulación gramatical aunque encuadradas en una sólida estructura de choque, ofrecen una

---

<sup>140</sup> Y. GOLL, “Le canal de Panama”, incluido en *Yvan Goll* (por Jules Romains, Marcel Brion, Francis Carmody y Richard Exner), París, Seghers, 1956, p. 91 (“Enfermedades de las piedras y de la sangre / Pantanos pegajosos / Soles apestosos / Mosquitos veranos eléctricos”).

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 91 (“Ratas ratas ratas ratas”).

visión, un conjunto de imágenes, donde cada una de ellas informa desde situaciones adyacentes, donde el tránsito se sustituye por el contrapunto o el contraste. Por esta razón, el ritmo del poema es entrecortado. El texto suena a ráfagas porque la significación también está dispuesta en ráfagas, en estratos que van conformando el sedimento lírico.

La base constitutiva de una parte importante de los poemas de Roger Gilbert-Lecomte responde a imágenes fundamentadas en la asociación sorpresiva e inesperada con otros elementos del texto. Esta manera de reunir elementos heterogéneos favorece un espacio poématico segmentado, donde el ritmo, obligatoriamente, habrá de ser igualmente compuesto de segmentos. El poema es el resultado de franjas de significación. Se trata de bloques que van organizándose en torno a un motivo (“grand vent”), que se presenta como eje de la composición:

Le grand vent des métamorphoses  
Travaille les formes  
Monstres multicolores hydres d'arc-en-ciel  
Etoiles de mer et de ciel  
Etoiles d'air séparées de l'air par nulle membrane  
Changeantes et multiformes idées.<sup>142</sup>

Y es la imagen la que impone un nuevo ritmo. Son las asociaciones yuxtapuestas aquello que somete a las imágenes literarias y las cinematográficas a sucederse con un equilibrio temporal distinto del que hasta entonces existía, pues el discurso se interrumpe, se fracciona, y sostiene su estructura en la adición.

Valéry Larbaud y Blaise Cendrars ilustran una distinción importante en la retórica literaria de esta época entre los textos que evocan un contenido de vanguardia y aquellos que interpretan y asumen la vanguardia desde los procedi-

---

<sup>142</sup> R GILBERT-LECOMITE, *Œuvres complètes II* (ed. de Jean Bollery y Pierre Minet), París, Gallimard, 1977, pp. 66-67 (“El gran viento de las metamorfosis / Trabaja las formas / Monstruos multicolores hidras de arco iris / Estrellas de mar y de cielo / Estrellas de aire separadas de aire por ninguna membrana / Cambiantes y multiformes ideas”).

mientos y no desde la evocación del sentido, donde además de una referencia explícita a los viajes en tren las palabras del poema son una aplicación material donde las influencias de los ritmos de una locomotora se ven reflejados en la composición. Larbaud realiza una evocación de los motivos que los trenes y los viajes en tren le inspiran. Se trata de un discurso que se desarrolla en el tiempo del poema. Es un fluir, con una estructura muy próxima a otros poemas de temática absolutamente dispar. El texto de Larbaud es moderno en la medida en que los temas evocados son también modernos. Se trata de una paráfrasis de motivos pioneros, pero el texto en sí, que alude al ruido y al ritmo de los trenes, se distancia de la realidad evocada afirmándose en una retórica próxima a los procedimientos naturalistas. En este tipo de poemas se habla a propósito de algo, pero la retórica continúa sin transformar, guarda y conserva el equilibrio discursivo de las oraciones que fluyen en la continuidad lineal ininterrumpida:

Ah! il faut que ces bruits et que ce mouvement  
Entrent dans mes poèmes et disent  
Pour moi ma vie indicible.<sup>143</sup>

El poema de Valéry Larbaud con respecto a *Prose du Transbérien* de Cendrars, descubre de inmediato la diferencia fundamental entre ambos discursos. El primero se desliza por la unidad lineal del sentido y de la forma, el de Cendrars, además de proyectar una estructura cuarteada característica, se erige en expresión misma del estímulo viajero. El poema de Cendrars está compuesto por una serie de frases informativas que estratifican los contenidos poéticos. El ritmo del poema está acelerado mediante la utilización de sustantivos dispuestos a lo largo de texto, de manera que precipiten la lectura. Y no solo eso, sino que cortas y delimitadas repeticiones ejercen un impulso en la conducción semántica muy importante para el tempo definitivo que sos-

---

<sup>143</sup> V. LARBAUD, *Les poésies de A. O. Barnabooth* (pról. de Robert Mallet), París, Gallimard, 1966, pp. 25-26 (“¡Ah! Esos ruidos y ese movimiento tienen / Que entrar en mis poemas y decir / Por mi vida indecible”).

tiene el encadenamiento de las imágenes, seguido de una enumeración que se sucede sin nexos ofreciendo una visión dispar en momentos y experiencias discordes unidas por un mismo hilo conductor:

Les inquiétudes  
Oublie les inquiétudes  
Toutes les gares lézardées obliquent sur la route  
Les fils télégraphiques auxquels elles pendent  
Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent.<sup>144</sup>

Para continuar con una identificación anáforica perfecta por la cadencia proposicional construida mediante enunciaciones copulativas y yuxtaposiciones completas que aceleran el suministro de contenidos, coincidiendo la referencia metafórica del acordeón con los recursos formales que el poeta ha desarrollado en el verso.

Es la disposición léxico-sintáctica, completamente gratuita, en lo que a la información se refiere, donde el sentido musical último se manifiesta. Nos interesa subrayar que la transformación rítmica de las vanguardias con respecto al conjunto de la literatura francesa precedente se manifiesta principalmente en una mayor concentración temporal en el seno de ese discurso temporal que encuentra una manifestación significativa en la retórica literaria del poeta Pierre Albert-Birot. Al igual que en Cendrars, no existe discurrir en los discursos de Albert-Birot. Las fracciones sintáctico-semánticas se suceden sin articulación, sin decurso entre unos estratos y otros. Los espacios intermedios permanecen en un inagotable vacío que ha de completarse en la lectura: “Petite table blanche un pot de miel flacon de pharmacien un verre une cuillère dedans tic-tac-tic-tac-tic-tac 5 h. moins dix un lit”.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> B. CENDRARS, *Du monde entier* (pról. de Paul Morand), París, Gallimard, 1967, p. 34 (“Las inquietudes / Olvida las inquietudes / Todas las estaciones lagartijas se inclinan sobre la ruta / Los hilos telegráficos de los que penden / Los postes haciendo muecas gesticulando los estrangulan”).

<sup>145</sup> P. ALBERT-BIROT, *Poésie 1916-1920* (pról. de André Lebois), París, Gallimard, 1967, p. 60 (“Pequeña mesa blanca un bote de miel frasco de farmacéutico un vaso un cuchara dentro tictac tictac tictac 5 h. menos diez una cama”).

La concisión de los segmentos compositivos que comienzan desde la brevedad rotunda del sintagma nominal (“Petite table blanche”) pasa por la referencia concretísima de la realidad incorporada al ámbito del poema sin transformar (“5 h. moins dix”). En el meridiano del poema accede dentro de un espacio donde la sintaxis queda expandida, debido fundamentalmente a la aparición de elementos verbales que articulan las oraciones. Esa primera concisión de los sintagmas nominales confiere un tempo acelerado. La verbalización del discurso es elíptica. El tempo de las palabras se precipita en la expresión y habla entrecortado. El discurso distiende la velocidad al articularse en la oración, donde se hace dúctil y maleable de acuerdo con la recuperación de los verbos para el habla, y concluye en el precipicio paulatino del sustantivo, despoblado, sin verbo, en una cadencia decididamente quebrada, la cual aumenta la velocidad de su expresión multiplicándose con respecto a un primer momento del poema, transcurriendo del sintagma nominal al sustantivo escueto: “pompiers Germaine Dollie / musique / danse / foule / New York / Pékin / Univers / infinités”.<sup>146</sup> Un proceso muy similar se manifiesta en la obra de Georges Ribemont-Dessaignes, produciéndose una reducción sintagmática hacia el sustantivo inversamente proporcional al tempo del poema, que tiene un desarrollo por este motivo, a lo largo de un espacio lírico creciente. Un discurso articulado por elementos verbales que se encamina hacia un espacio también verbal desprovisto de materia para decir, de predicado, entre dos estratos absolutamente nominales:

L’oiseau  
Le verre  
La nuit  
La terre

Chanter  
Saisir

---

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 60 (“bomberos Germaine Dollie / música / baile / gentío / Nueva York / Pequín / Universo / infinitudes”).

El verbo está reducido en este caso a la expresividad del sustantivo, que aparece en los últimos momentos del poema (“L’art / L’air / L’or / Faim / Mort”), concluyendo con la forma negativa de la esencialidad (“Je ne suis pas”)<sup>148</sup> definitivamente. El tempo del poema aumenta las cadencias en el discurrir en la medida en que el cuerpo lírico que lo constituye se encamina hacia la fragmentación, hasta reducirse en elementos sustantivos.

El tempo en el ritmo de un amplio y crucial sector de la literatura que podría denominarse “de vanguardia” se hace mucho más veloz, entrecortado, por las razones inmediatamente expuestas. El poema se fragmenta y se asocia en partículas que la historia de la literatura ha trascendido con el apelativo de “imágenes”, lo cual confirma, ya desde la misma representación lingüística del procedimiento literario, su cercanía con el devenir de las imágenes propiamente dichas. Y este tempo necesitado de un lugar lírico donde precipitarse, surge de la adición, de la suma resultante de fragmentos dispuestos unos contra otros, montados para incitar la emoción del poema, al igual que las imágenes del filme significan en la más absoluta y escueta contigüidad.

### **Literatura cinematográfica en las vanguardias francesas**

De todos los artefactos ópticos que nacieron y se desarrollaron desde el siglo XVIII,<sup>149</sup> el cine ha sido, aparente-

---

<sup>147</sup> G. RIBEMONT-DESSAIGNES, *DADA, manifestes, poèmes, articles, projets (1915-1930)* (pról. de Jean-Pierre Bégot), París, Champ Libre, 1974, p. 95 (“El pájaro / El gusano / La noche / La tierra / Cantar / Atrapar / Tumbarse / Palidecer”).

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 95 (“El arte / El aire / El oro / El hambre / La muerte / Yo no soy”).

<sup>149</sup> Luis Miguel Fernández aborda la cuestión llevándola al dominio de la literatura española en *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.

mente, el que ha ejercido una mayor influencia en las artes y las letras del siglo XX.<sup>150</sup> Decimos “aparentemente” porque, junto al cine, la fotografía constituye el segundo elemento de un tándem que modificó por completo la manera de ver y de contar del lenguaje moderno que nace a finales del XIX con la estética simbolista y culmina unas décadas más tarde en las vanguardias. Nos atreveríamos a decir, incluso, que la fotografía encarna por sí sola los valores y el lenguaje de esa modernidad.<sup>151</sup> Pero volvamos al cine.

Entre los dos caminos estéticos abiertos por el cine que se bifurcan entre imagen e historia, plano secuencia y montaje analítico,<sup>152</sup> será el modelo impulsado por Griffith, en contraposición a la opción Méliès, el que terminará imponiéndose mediante una estructura lineal fundamentada en la articulación formal del montaje al servicio de una diégesis naturalista.

---

<sup>150</sup> Ante la numerosa bibliografía crítica sobre la relación entre literatura y cine, la que se ha dedicado a los contactos e interferencias entre literatura y fotografía ha sido, hasta hace bien poco, prácticamente inexistente. En los últimos años el papel decisivo de la fotografía en el ámbito de la creación literaria va despertando un creciente interés. Véanse las monografías J ARROUYE (dir.), *La photographie au pied de la lettre*, Université de Provence, 2005; F. BRUNET, *Photography and Literature*, Londres, Reaction Books, 2009; D CUNNINGHAM, A. FISCHER, S. MAYS. (dirs.), *Photography and Literature in the Twentieth Century*, Cambridge Scholars, 2005; P. EDWARDS, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Presses Universitaires de Rennes, 2008; D. MÉAUX. (dir.), *Etudes romanesques 10, “Photographie et romanesque”*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006; P. ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon (col. Rayon Photo), 2002; F. SCIANNA, A. ANSON (dirs.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

<sup>151</sup> Jonathan Crary y Hans Belting introducen un matiz a la hora de valorar el papel de la fotografía en los parámetros de la modernidad invirtiendo de alguna manera los términos, es decir, que la fotografía no es causa sino consecuencia de una visión que inventa con la herramienta de la fotografía con la que transmitir y expresar una manera de ver que existe previamente. Véanse J. CARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT, 1990, y H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, París, Gallimard, 2004.

<sup>152</sup> La idea de esta división entre el modelo Méliès y el modelo Griffith pertenece a Pere Gimferrer, que la desarrolla junto a otras cuestiones que tienen que ver con el diálogo entre ambos universos en su *Cine y literatura* Planeta, Barcelona, 1985.

Con Méliès queda descartado un cine que se propone, entre otras cosas, inclinar la balanza del lado de la imagen con respecto a la historia, o formulado en términos formales desde un punto de vista visual, un cine que contrapone el plano al montaje como unidad básica de producción de sentido. Germaine Dulac, Marcel l'Herbier, Abel Gance, Louis Delluc... forman parte de ese archipiélago de autores y obras que fueron desbancados por el modelo naturalista. Al mismo tiempo, un gran número de experimentos visuales cobraban forma para quedar como testimonio de ese fracaso para delección de *filmspottting*. Fernand Léger y su *Ballet mécanique* (1924), *Anémic cinéma* (1926) de Duchamp, *Vormittagsspuk* (1928) de Hans Richter, *L'Etoile de mer* (1928) de Man Ray, entre otros muchos, son trabajos que muestran las grandes expectativas que el séptimo arte, tal y como lo bautizó Ricciotto Canudo, despertó entre los artistas de vanguardia.

Por esa misma razón, el cine abrió ante los escritores un horizonte creativo hasta entonces insospechado, que se traduce en una importante cantidad de trabajos concebidos expresamente para la pantalla. Desde un punto de vista pragmático, los escritores vislumbraron en este nuevo lenguaje una forma inesperada de ganarse la vida como guionistas. Lo que ocurrió, sin embargo, es que por irrealizables o experimentales, sus propuestas nunca llegaron a cuajar y permanecieron en un estadio embrionario de proyectos. En ocasiones, algunos de estos autores recuperaron para la literatura esos bocetos o guiones cinematográficos reciclados en obras de vanguardia, que a menudo recibían el calificativo o subtítulo de "cinipoema" o "cinenovela".

De lo que no cabe duda es de que la irrupción del cine en el ámbito artístico de principios de siglo XX, además de invitar a escritores y artistas a participar del acontecimiento creativo con obras reutilizadas y rebautizadas, supuso, desde un punto de vista estético, una incidencia enorme en el terrero literario que se tradujo en rasgos formales y procedimiento expresivos hasta entonces inéditos.

Presentamos a continuación esas obras que nacieron con la voluntad de convertirse en imágenes y que, en cualquier

caso y a pesar de un aparente fiasco, siguieron existiendo en tanto que literatura visual, extendiendo algunos de sus hallazgos formales a la historia de la poesía y de la novela contemporáneas.<sup>153</sup> *The Making of Americans* escrita entre 1906 y 1908 por Gertrude Stein, *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Döblin, *As I lay dying* (1930) de William Faulkner, *The Waves* (1931) de Virginia Woolf dejan patente la necesidad de recurrir a la estética cinematográfica para entender y explicar esa nueva forma de narrar<sup>154</sup> que nace pareja a las imágenes cinematográficas.<sup>155</sup>

Es necesario puntualizar, así mismo, la dificultad para determinar lo que nació como un cinepoema “literario” bajo la influencia directa del cine y lo que es propiamente un guion, pues en algunos casos el guion, aun a pesar de provenir en sus orígenes de un intento o propuesta fílmica, ha sido adaptado y convertido en manifestación poética, tratando de borrar con la presentación lírica del poema las huellas de un propósito visual primero. Puede ocurrir lo contrario, es decir, guiones que han conservado su forma y su intención fílmicas, fueron concebidos con un propósito literario que no podemos evitar tener en cuenta, así como el valor y los insustituibles recursos literarios presentes en textos ideados para su realización ulterior en imágenes.

Escritos de Romain Rolland, Blaise Cendrars, Antonin Artaud y Jules Romains se caracterizan, precisamente, por la identificación con las formas del guion, puesto que fueron concebidos en un principio como tales con el sentido último de alcanzar una traducción en la pantalla, además de poseer

---

<sup>153</sup> Consúltense M. VERDOME, *Poemi e Scenari Cinematografici d'Avanguardia*, Roma, Oficina, 1975, y A. VIRAUX, y O., *Le ciné-roman, un genre nouveau*, París, Service Edition de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente (col. Médiathèque), 1973.

<sup>154</sup> Sobre el modo diverso en que fotografía y cine han incidido en la innovación de las formas literarias, consúltense A. ANSÓN, *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000, y en particular el capítulo dedicado a Proust: “Por qué Proust eligió la fotografía y no el cine”.

<sup>155</sup> Sobre los vínculos entre novela y cine, acúdase a C. PEÑA-ARDID, *Literatura y cine, una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.

un marcado componente literario que los vincula, por otro lado, con realizaciones de carácter poético. Habiendo fijado sus formas en tanto que proyectos previos para una producción cinematográfica, tienen el sello estricto de lo visual, como pudiera serlo cualquier guion convencional, con la diferencia, como hemos señalado, de que además de haber sido escritos por unos autores representativos de determinada tendencia y concepción de la vanguardia poética francesa, poseen ese factor de estilo que los distingue del *scenari* propiamente dicho.

Encontramos una primera referencia de gran interés en la obra de Saint-Pol-Roux *Cinéma vivant*, donde descubrimos una extraordinaria vinculación con el impacto cinematográfico en unas reflexiones a mitad de camino entre la filosofía y el discurso crítico. Aparecida casi treinta años después de su muerte, *Cinéma vivant* congrega una serie de comentarios en los que se intercalan opiniones sobre el cine con una escritura estilísticamente fragmentada que se acerca a las formas de los textos indicados en nuestro trabajo. Saint-Pol-Roux expresa el formidable descubrimiento que significa el cine, considerado camino de expresión para el futuro. Nos presenta un resumen de las dimensiones que alcanzarán las imágenes en un mundo transformado y en el que el cinematógrafo ocupará su lugar privilegiado.

Romain Rolland, junto al dibujante Frans Masereel, parte de unos planteamientos radicalmente cinematográficos, pues su obra de 1921 *La Révolte des machines* está tratando con estructuras pertenecientes a la imagen, si bien el tratamiento literario del texto nos obliga a tener una consideración especial que lo sitúa a mitad de camino entre el guion propiamente dicho, que lo es sin lugar a dudas, y la obra literaria con una clara evocación visual. Lo que en un *scenari* está reducido a la división estricta en planos y secuencias, en la propuesta de Romain Rolland se convierte en un desarrollo lírico que guarda el eco sucinto de esa división una vez roto el sistema convencional de representaciones. *La Révolte des machines*, a diferencia de otros escritos pertenecientes a contemporáneos de Rolland, ofrece más el componente

poético que el estrictamente técnico como paso previo a la realización. La introducción de la idea de pensamiento con el calificativo *desencadenado* dice mucho sobre la importancia que el cine ha ejercido sobre las expectativas creativas al comenzar el siglo. El impulso y el revulsivo que las imágenes trajeron a los planteamientos literarios e incluso vitales son relevantes. Esta misma intersección, que procura una distinción poco clara en este tipo de creaciones, permite comprender las interdependencias entre uno y otro género.

También en los años veinte Jules Romains realizó diversas versiones de una misma obra con aspectos distintos según el medio de comunicación para el que estaba pensada. De este modo, podemos verificar que una primera escritura de *Donogoo-Tonka ou les miracles de la science* realizada de acuerdo con las directrices formales de un guion se transforma, años más tarde, en obra teatral, con los cambios y las adaptaciones lógicas que este tipo de interpretación acarrea. Esto nos conduce a reflexionar sobre la especificidad de uno y otro medio. Los procedimientos utilizados por Romains en un primer momento, muy distintos de los que presenta su obra de teatro. La puesta en escena teatral se resuelve en el terreno literario-cinematográfico mediante una escritura secuencial que significa mediante la concatenación de fragmentos de manera elíptica, solicitando la participación del lector para completar la cadena de sucesos en la diégesis de la historia.

Podemos decir que los escritores franceses, entre los que se encuentra el autor de *Donogoo-Tonka*, eran perfectamente conscientes de las particularidades expresivas a las que estaban enfrentados y el aprendizaje que exigía este tipo de elaboración. Y es, en efecto, el carácter puntual de estos recursos extraídos del guion, lo que podremos ver transportado a obras específicas de creación, existiendo esta confluencia hacia lo literario que enriquece y amplía con mecanismos nuevos la poesía francesa de principios de siglo. Estas obras constituyen una valiosa información, no tanto por cuanto tienen de visual, sino porque existen otras versiones que suceden a la primera y que recuerdan inevitablemente los

planteamientos de Pierre Albert-Birot al interpretar sus propuestas visuales como dramas cinematográficos, es decir, a mitad de camino entre lo literario y lo fílmico. Por otra parte, gran número de obras, por no decir la mayoría de ellas, se sitúan entre los propósitos del guion con estructuración poética y la propuesta literaria de un proyecto de filme, lo cual evidencia, una vez más, la frágil frontera existente entre una forma y otra de escritura, lo cual nos invita a pensar que una obra como *Le Voleur de Talan* de 1917 de Pierre Reverdy, sin existir indicio preciso de una vinculación con el cine, guarda una estrecha relación formal en el ámbito de lo cinematográfico.

Como resultado de una propuesta rechazada por la productora Pathé, Blaise Cendrars concibe en 1919 su obra visual *La fin du monde filmé par l'Ange N. D.* como una sucesión de secuencias que reúnen las características propias previas a la realización. Dividido en párrafos numerados, coincide con ejemplos como los de Romain Rolland. Siendo la reconstitución de un guion, ha sido refundida en una manifestación literaria, ordenada por capítulos al modo de una novela convencional, si bien resalta el seccionamiento numerado de cada fragmento y el estilo particularmente sintético, propio de las formas del *scenarío*, lo que la distingue del caso de Benjamin Péret, que, como veremos, muy próximo en cuanto a procedimientos, ha perdido por completo, aun a pesar de tratarse de un guion trasfigurado en obra literaria, cualquier signo externo que revele su procedencia.

En la misma tesitura que Cendrars se sitúan creaciones fílmicas de Antonin Artaud como “Deux nations sur les confins de la Mongolie”, donde ha utilizado en algunos casos procedimientos líricos, hasta convertir el texto cinematográfico definitivamente en un poema desde cualquier punto de vista. Conserva, no obstante, unas características que lo aproximan al conjunto de obras estudiadas. De nuevo, esta ausencia de delimitaciones en lo concerniente a lo específicamente fílmico y lo estrictamente poético, sin dejar de existir ambos de manera clara tanto para la poesía como para

el cine, confirma la comunicación repetida que se establece entre procedimientos literarios y dirigidos a la composición visual.

Puede ocurrir que un trabajo en principio escrito desde los cánones de lo literario el mismo año de la publicación del primer manifiesto surrealista, como es el caso de algunas adaptaciones de películas de manera novelada en Ricciotto Canudo como *L'Autre aile "roman visuel"*, incorpore recursos propios del cine a las estructuras ficcionales del género al que pertenece.<sup>156</sup> Pierre Albert-Birot compone una serie de poemas en los que adopta de manera concisa y deliberada estructuras externas características de los *scenari*. "Du Cinéma" y "2+1=2. Première étude de drame cinématographique", publicados en 1919 en su revista *SIC*, son obras literarias que se han incorporado a otra estética con el ánimo de reproducir desde los recursos del poema o la novela los signos externos de una elaboración escrita previa a la trasposición en imágenes.

También alrededor de los años veinte, en una primera aproximación de Pierre Albert-Birot a lo que más tarde se convertirá en poesía vinculada con presupuestos visuales, el autor explica, en una suerte de introducción a la muestra de ese largo poema posterior, sus intenciones al escribir esta "première étude de drame cinématographique", donde detalla la consciente decisión de utilizar la técnica del cine en un tratamiento, no obstante literario, de lo que decide llamar "drama cinematográfico", que no es otra cosa que un texto lírico que contiene ciertos componentes visuales claramente diferenciados, a la vez que ofrece sus resultados a un eventual y decidido director dispuesto a llevar a la pantalla su historia lírica. La edición completa de ese poema cinematográfico poco tiempo después refleja el intento del poeta de organizar las estructuras líricas de su obra de acuerdo con formas correspondientes al guion, siempre desde la perspectiva insustituible de la literatura.

---

<sup>156</sup> El concepto de "novelización" se encuentra ampliamente expuesto y analizado en J. BAETENS, *La novelisation*, Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2008.

El caso concreto de Ricciotto Canudo sitúa su obra más cerca del *scenário* que de una incorporación analítica de la retórica visual a la creación literaria, lo cual sucede, por el contrario, con otros escritos que, sin apuntar referencia alguna a un contexto visual, tienen un mayor contenido en desarrollo formal que la mera adaptación novelada de una película. No ocurre en otros casos suyos en los que, desde la creación literaria, ha evocado la forma del guion utilizando las divisiones numeradas características de este último. En la realización de *Skating-ring à Tabarin*, aparecida en 1920, no hay proyecto ni referencia específica con lo visual, pero manifiesta inevitablemente este parentesco estructural del que estamos hablando. Por otra parte, lo que lo aproxima aún más de manera indirecta, apunta inevitablemente el universo cinematográfico de los primeros filmes de Charles Chaplin, donde el patinaje desempeña un papel tan importante, convertido en lugar de encuentro y *flirt*, rápidamente exportada por las imágenes del cine estadounidense.

Algunos escritores como Péret y Céline han transformado de tal manera lo que en origen se trataba de una obra claramente concebida para el cine que en su realización final han perdido toda huella de esa procedencia. *Pulchérie veut une auto* de Benjamin Péret se ha convertido aquí en un texto literario del que se han borrado las huellas de la forma del guion, si bien, de ahí el interés de su estudio y análisis, conservan de manera intrínseca e inevitable ciertos rasgos característicos de la retórica visual que han sido incorporados y transformados en retórica literaria como la secuencialidad articulada mediante elipsis.

En el relato de Louis-Ferdinand Céline *Secrets dans l'île*, de acuerdo con lo expuesto por Frédéric Vitoux en el prólogo a la edición, observamos la huella profunda del cine, y, más que con un relato, creemos encontrarnos ante una sinopsis o guion. Por otra parte, el mismo argumento recuerda los motivos que las películas de las primeras décadas en Francia incorporaron a sus producciones, tratando dramas lacrimógenos de ambientación bretona. También el mismo Apollinaire escribió en 1917 un *scénario* con estos paráme-

tros titulado *C'est un oiseau qui vient de France*, que, publicado en principio en un volumen colectivo junto a obras de Marcel Aymé, Philippe Hériat y Germaine Beaumont, sostiene en todo momento su intención profundamente literaria. Céline, no obstante, practicó igualmente el guion concebido de manera exclusiva para su realización visual. En el caso particular que nos ocupa, al igual que el texto de Péret al que hacíamos alusión más arriba, ha renunciado al proyecto visual para recuperar unos propósitos absolutamente literarios en los que podemos constatar, no obstante, las interferencias y el eco cinematográfico en mecanismos como saltos espaciotemporales, precipitación cadencial en el discurso, economía expresiva y asociaciones de imágenes, entre otros procedimientos.

La incursión de lo literario en el ámbito de lo cinematográfico puede tener lugar desde la misma literatura ya no como remodelación o reescritura de textos originariamente vinculados con el mundo de la imagen, sino desde presupuestos propiamente poéticos que se plantean, de una forma u otra, un desarrollo estructural y formal de recursos que quieren emparentarse con fórmulas propias de la retórica visual. Tal es el caso de escritos de Yvan Goll, Soupault, Paul Dermée, el belga estrechamente unido con las vanguardias francesas Clément Pansaers, y manifestaciones que, no tratándose de propuestas estrictamente fílmicas, interpretan también la imagen desde una visión fotográfica. Nos referimos a obras particulares de Cendrars y Soupault en las que la fotografía desempeña el papel de signo definitorio, tanto en el contenido dispuesto en el discurso, como en las formas que ese mismo discurso adopta.

Yvan Goll reúne en el volumen *La Chaplinade ou Charlot poète* de 1923 una serie de textos que el autor denomina “poèmes cinématographiques”, y revela la intención del escritor de reunir en él una composición poética con fórmulas introducidas por el cine. A pesar de atribuir el calificativo de “poemas cinematográficos”, y persiguiendo una organización formal en lo que a distribuciones espaciales del texto se refiere emparentada con los procedimientos habituales del

guion, tiene mucho de los recursos dramáticos, sobre todo en lo referente a diálogos y determinación de personajes, lo cual sitúa esta obra en la intersección entre el teatro y recursos provenientes del cine ya señalados.

Este mismo calificativo al que acabamos de hacer referencia, muy utilizado junto a los de “cine-poème” y “drame cinématographique”, sirve a Philippe Soupault, antes de convertirse en uno de los promotores del surrealismo y aparecidos en la revista *SIC* de su “hermano mayor” Albert-Birot, para caracterizar una serie de poemas que se caracterizan por llevar a cabo un intento de adopción de articulación expresiva en el discurso que se pretende emparentada con estructura y rasgos visuales. Con una utilización del lenguaje que se aproxima a otros autores aludidos, la yuxtaposición de elementos constituyentes del discurso, los cortes narrativos, una estructura organizada en secuencias que se suceden sin nexos y la abstracción que dirige su objetivo hacia la presencia imprescindible del receptor, son algunos de los rasgos que definen este tratamiento en la manera de entender del poeta unas propuestas líricas que adoptan recursos extraídos de la imagen.

Los textos de Philippe Soupault recogen acontecimientos aislados, desde cierta incongruencia, denominados con el apelativo de “photographies animées”, lo cual dice mucho acerca de las intenciones del autor otorgando este título a poemas que parecen perseguir una realidad intrascendente, al igual que las imágenes, esencialmente fotográficas, son el resultado de una aprehensión del devenir efímero del tiempo. Los mismos subtítulos que corresponden a cada uno de los poemas, expresan por sí mismos la fragilidad del momento poético apresado, “Déjà”, “Quand”, “Mieux”, “Portrait”, “En-core”. La forma de estos poemas tiene mucho que ver con las aproximaciones a una retórica visual que otros autores hacen en sus obras y determinan una tendencia compartida por el conjunto de la lírica francesa en la primera mitad del siglo XX.

Otra marca de signo eminentemente visual como *film* permite a otros poetas construir unas composiciones que no

tienen nada que ver con la manifestación externa formal de los guiones apuntada más arriba, sino que, del mismo modo que Soupault en sus poemas cinematográficos, emprenden una interpretación literaria de lo que ellos consideran unos mecanismos que aportan a la expresión verbal recursos de procedencia visual. Uno de los primeros trabajos de Yvan Goll, *Films*, escrito y publicado en alemán en 1914, lengua con la que comenzó su carrera de escritor, revelan un precoz interés por lo que el cine habría de representar en la vida cultural francesa. Insistimos en que los vínculos no se sitúan en las dimensiones de la manifestación externa e inmediata, sino que desde un ámbito necesariamente poético, Goll interpreta el advenimiento de la imagen con la introducción de procedimientos formales que irá desarrollando a lo largo de toda su trayectoria poética.

Unos años más tarde, Paul Dermé reúne su idea de una concepción “visual” de la escritura en un trabajo revelador titulado igualmente *Films*, donde se conjugan los poemas con diálogos que vuelven a recordarnos, una vez más, la relación teatral y cinematográfica observada para otros autores. Se trata de composiciones líricas de similar estructura a poemas de Yvan Goll, y modalidades estilísticas de Jules Romains. Los textos de Dermé, sin renunciar en ningún momento al propósito último de su carácter lírico insustituible, hacen uso de innovaciones literarias que solo desde una explicación donde el cine desempeña un papel importante es posible determinar.

Por su parte, el escritor de origen belga Clément Pansaers, relacionado muy pronto y de manera radical con el grupo dadaísta en el París de los años veinte (Tzara, Picabia y Ribemont-Dessaignes, principalmente, a los que fueron incorporándose más tarde los primeros componentes del futuro surrealismo todavía en gestación), en una obra limitada por una muerte prematura, y radicalmente vanguardista, también interpreta de manera personalísima su visión particular de las posibilidades expresivas de la imagen. Al igual que sucedía con otros escritores contemporáneos suyos, Clément Pansaers se sirve en *Je Blennorrhagie* de la moderna

técnica que la poesía está incorporando a la creación para construir un poema que persigue una fórmula expresiva que se hace eco de la corriente visual todavía vigente hoy. Una importancia preponderante de la disposición tipográfica en el texto, común a buena parte de los autores referidos más arriba, hacen que la poesía de este autor deba tenerse muy en cuenta en la historia de las vanguardias literarias de los primeros años e incluir este texto entre los más evidentes intentos de escritura cinematográfica.

Las obras señaladas representan un conjunto importante de trabajos escritos desde la idea predominante de una adaptación de los métodos específicamente verbales de la literatura al procedimiento que comienza a imponer inexorablemente el cinematógrafo. Estos autores quisieron hacer suyas las técnicas que la imagen estaba introduciendo en el panorama de las artes, y nos encontramos ante uno de los fenómenos de mayor influencia a lo largo del siglo XX.

Cuando decimos que cambian las estructuras que organizan los discursos de la ficción, nos referimos a la irreversible metamorfosis que se produce en los códigos que sirven para organizar e interpretar los nuevos mensajes que se están originando. El cine exige primero al receptor adaptarse a las inéditas exigencias de un lenguaje que todavía le es extraño y que poco a poco deberá ir haciendo suyo, apropiándose de las razones que dictan su articulación e inaugurando una nueva competencia visual.

Sistemáticos intentos por reconciliar literatura y cine, por aprehender la retórica naciente en la composición de imágenes móviles, son la prueba y la manifestación de una necesidad y preocupación creciente en el arte. El cine representa uno de los factores de influencia y transformación más profundos en la estética del siglo XX, incorporando, a los mecanismos de la creación, recursos de las imágenes a medida que iban naciendo.

A principios de siglo XX, aunque ya palpitaba implícito desde las últimas décadas del siglo precedente, asistimos a un cambio sustancial en la historia de las formas literarias. Hasta que el cine no hace su aparición, la literatura se es-

estructura en torno a la figura literaria o tropo como fundamento de su expresión. La figura literaria significa a partir de un vínculo manifiesto entre los elementos que la constituyen. En el caso de la metáfora, por poner un ejemplo paradigmático, se trata de un nexo de identificación, *A es B*. Si hablamos de la comparación, se trata igualmente de un nexo el que vincula las dos partes constitutivas, *A es como B*. Lo radicalmente novedoso es que a partir de un momento dado asistimos al establecimiento de un estatus inédito en la expresión literaria que marca un punto de inflexión radical determinando un antes y un después. Nos referimos al nacimiento de la “imagen literaria”. La imagen literaria, no en su sentido icónico, sino como mecanismo de producción de sentido, deja de construirse sobre la base de un vínculo que justifica en su caso la figura (el de la identidad o el de la proximidad), sino que debe su existencia a la estricta concomitancia de los elementos que la constituyen sin la necesidad de justificar con argumentos lógicos esa asociación que, en su mera confluencia, hace saltar lo que Pierre Reverdy definía como la chispa de la poesía. La imagen literaria ya no se articula en la igualdad de la metáfora ( $A = B$ ) o la similitud de la comparación (*A como B*), vínculos lógicos que alimentan el conjunto de las figuras o tropos, sino en la suma de  $A + B$ . Y la explicación de esa generalización para toda la literatura, como acabamos de exponer, hay que buscarla en el cine.

No obstante, ya en las últimas décadas del siglo XIX rastreamos el anuncio de este cambio radical en los parámetros literarios de la modernidad. Lautréamont define la belleza en su largo poema en prosa *Los cantos de Maldoror* como “el encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones”, definición que da título a la famosa fotografía del surrealista Man Ray de 1933 y que convierte en imagen la definición del poeta. La gran innovación en la propuesta de Lautréamont, que el cine va a poner en práctica de forma sistemática como procedimiento básico a través del montaje cinematográfico, es que la imagen literaria renuncia al vínculo lógico construyendo su sig-

nificado sobre el encuentro, deliberado o fortuito, entre dos elementos dispares, sin otra justificación para ese binomio que la estricta sorpresa y la emoción estética que de ello se deriva.

La noción de Lautréamont vuelve a hacerse manifiesta, en la definición del *Arte poético* de Max Jacob de 1915, donde al referirse al “arte nuevo” afirma que “les conclusions imprévues, les associations de mots et d’idees, voilà l’esprit nouveau”,<sup>157</sup> y de forma explícita, como hemos señalado en capítulos anteriores, en la definición de *imagen poética* que Pierre Reverdy publicó en su revista *Nord-Sud* en 1918, planteamiento que vuelve a repetirse en los mismos términos, con el elemento de azar añadido, en el manifiesto surrealista de 1924 donde Breton retoma casi al pie de la letra la misma idea incorporando el elemento del azar. Este principio asociativo se encuentra entre los recursos básicos del *collage* que Max Ernst reflejó al expresar su idea de él expresando que la técnica del *collage* es la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado... y el chispazo de la poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades,<sup>158</sup> o la técnica del montaje de choque para el cine expuesta por Eisenstein en 1929 en “El principio de asociación y el ideograma”.

Junto a la segmentación del discurso literario, su secuencialización y la importancia creciente del sustantivo como reducto y depositario de sentido, tal y como lo indicábamos más arriba, el montaje cinematográfico, que se articula mediante una elipsis en la que el receptor ha de verse necesariamente implicado para cerrar y completar el sentido (de la imagen tanto cinematográfica como literaria), constituye un aspecto imprescindible que hay que considerar a la hora de

---

<sup>157</sup> M. JACOB, *Art poétique*, París, L’Eloquent, 1987, p. 16 (“Las conclusiones imprevistas, las asociaciones de palabras y de ideas, ese es el nuevo espíritu”).

<sup>158</sup> Un clásico sobre la historia del *collage*, aunque con cierta falta de perspectiva histórica, es el libro de Louis Aragon: *Les collages*, París, Hermann, 1965.

entender y de explicar los cambios radicales que las formas literarias experimentan con las vanguardias, haciéndose eco del cine, al que acudieron convencidos de descubrir un nuevo lenguaje.<sup>159</sup>

La irrupción de cine supuso para el arte en general y la literatura en particular una transformación profunda y radical en sus planteamientos estéticos. Las obras que hemos señalado más arriba son el reflejo de esos cambios y de esos hallazgos formales, que se van a extender a todos los géneros literarios y que hoy forman parte de nuestras competencias sin que seamos muy conscientes de que no siempre fue así y que el momento que determina el nacimiento de esos recursos viene fijado, precisamente, por la llegada del cine.

---

<sup>159</sup> La influencia del primer plano y su consecuencia inmediata traducida en términos literarios en el valor dominante de los sustantivos en poesía y la irrupción de los objetos como manifestación plástica está desarrollado en ANSON, A., "L'écriture des objets. Poésie et image de l'avant-garde", *Mé-lusine*, núm. XIII, París, L'Age d'Homme (col. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme), 1992, pp. 309-317, *El istmo de las luces*, Madrid, Cátedra, 1994.

## CONCLUSIONES

Al echar la vista atrás y ver de nuevo el recorrido intelectual que nos ha conducido hasta el presente a lo largo de los años, de los libros, de los encuentros y de los amigos, no podemos sino sentirnos satisfechos de haber sido coherentes, por un lado, y leales, por otro, virtudes que, por otra parte, no parecen estar muy a la moda en los tiempos postmodernos que hemos vivido en las últimas décadas y que parecen poco a poco escampar dejando entrever luces que auguran nuevos horizontes en las cimas de las montañas que se adivinan tras la tormenta.

Compruebo, al releer estos textos, que nuestros intereses siguen siendo los mismos, so pena de tentar al aburrimiento. Sin embargo, comprobamos que la lealtad hacia el polo de intereses del pensamiento transversal y los estudios interdisciplinarios, lejos de abocarnos a las fórmulas y al cansancio, es un reactivo que se retroalimenta y nos catapulta hacia nuevos espacios todavía por descubrir e investigar.

El hecho de abordar cualquiera de estas disciplinas, la literatura, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, la música, desde una perspectiva que no se limita exclusivamente a los patrones de la misma actividad, hace posible descubrir aspectos inéditos que dan una luz nueva y permiten una comprensión poliédrica de fenómenos culturales adyacentes. Nada ocurre de forma aislada o porque sí. Nos

enfrentamos a un sistema de ecos en donde las preguntas nos remiten a otras preguntas, y las respuestas desencadenan preguntas imprevisibles que abren puertas que no sospechábamos siquiera que estuvieran ahí esperando a que cruzáramos su umbral.

Desde el movimiento cubista inicial, que me condujo a leer con devoción la obra austera de Pierre Reverdy en unos años difíciles marcados en lo personal por el sello también de la austeridad, y los primeros trabajos que luego me conducirían hasta la obra del escultor Pablo Gargallo y el cine. El entusiasmo con el que poco a poco fui descubriendo los entresijos del séptimo arte a través de los textos de sus protagonistas, de sus primeros testigos, entendiendo y descifrando el significado de las imágenes y del lenguaje cinematográfico al mismo tiempo de Soupault, Cendrars, Artaud, Ricciotto Canudo y Jean Epstein, que aprendían ellos mismos las competencias que necesitaban para expresarse mediante ese nuevo lenguaje.

Desde su nacimiento, pocos fueron los que ignoraron el papel que el cine estaba llamado a desempeñar en el arte y, lo que es más significativo y trascendente, en nuestras vidas. Intelectuales, escritores y artistas eran conscientes del importante lugar que el séptimo arte tenía reservado: “el cine triunfa, nos dota de un sentido más” proclama Soupault en 1929; “el cine lo ha trastocado todo”, reconocía André Salmon en su libro de 1932 sobre Marlène Dietrich; “nunca ningún medio de expresión despertó tantas esperanzas como el cine”, escribía Benjamin Péret en 1951.

La exaltación inicial fue tanto mayor como el escepticismo que oscureció el horizonte de aquellos testigos presenciales a medida que los años y las oportunidades trascurrían, arrinconando proyectos y guiones cinematográficos que fueron reciclándose en cinemoemas y cinenovelas como *Cagliostro* (1923) de Huidobro, el *Viaje a la luna* (1929) de Federico García Lorca, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) de Rafael Alberti; los que Ramón Gómez de la Serna publicó en 1930 en *La Revue du Cinéma*: “Le Papier d’appel”, “Et la victime?”, “Celui qui

mangea un Œil de poisson”, “Le cheval vide”, son ejemplos que se suman a los comentados en el último capítulo de este libro y revelan el entusiasmo y la entrega de poetas y novelistas dispuestos a montarse en el tren de la producción cinematográfica con obras pensadas para una industria que crecería espectacularmente, sin embargo, de espaldas a sus expectativas.

Para los poetas en particular, el cine significó una fuente de procedimientos que contribuía a una renovación sin precedentes de la ortodoxia literaria. Enseguida escritores y algunos cineastas atribuyeron al nuevo arte cualidades que lo vinculaban con la poesía de múltiples maneras. Considerado como “uno de los primeros modos de poesía mecánica” (1923) por Robert Desnos y “el medio de expresión poética más poderoso” (1926) según Epstein, para Marcel Gromaire “un filme es un poema que se desarrolla en períodos preparatorios, en precisas ondas, concluye y vuelve a empezar sin afectar a su unidad” (1919), y Elie Faure califica las películas de “poemas plásticos” (1922).

Los primeros entusiasmos fueron dejando paso a matizaciones que pronto cobraron el dejo amargo de quienes se saben irremediabilmente traicionados por una amante idolatrada e ingrata. Junto a esa “idolatría de los amigos del séptimo arte que profesan una especie de mesianismo” que André Levinson constataba a finales de los años veinte, Léon Moussinac distinguía hacia la misma época entre un cine descriptivo y vulgar (que de alguna manera terminaría ganando la partida) y otro capaz de mostrar y comentar estados de ánimo en tanto que máxima expresión a la que podía aspirar, o, lo que es lo mismo, una “poesía” del cine.

Para André Maurois se trataba de un conflicto entre el cine de intriga y el cine poético, para quien el interés que la historia pudiera suscitar acercaba el filme a la novela y daban ganas de “saltarse las descripciones” (1927). Antonin Artaud ha sido probablemente el intelectual que con más convencimiento defendió las posibilidades de un cine poético y cuyas ilusiones peor suerte corrieron, desbaratadas por un medio que se inventaba a sí mismo sin la ayuda de la poesía.

Tras los trabajos dedicados al cine, realizamos un *flash back* para volver a la fotografía como fuente visual a partir de la cual se genera la estética que anima todo el siglo XX. Nada podía hacer prever el océano de referencias y contactos entre la actividad literaria y la práctica fotográfica, poniendo al descubierto una extraordinaria cantidad de intercambios e influencias mutuas. Y, por último, la música, casi tanto como la literatura, que me ha acompañado y, como dijo Pierre Reverdy a propósito de la poesía, me ha salvado en tantas ocasiones. La música es la disciplina que más estrechamente ha convivido con la literatura a lo largo del tiempo, desde sus orígenes hasta hoy mismo.

Preocupaciones y esfuerzos que me han regalado encuentros impagables a quienes debo, más que ayuda y consejos, amistad sobre todo. Aliento. Y editores que generosamente se han vuelto compañeros de viaje. La amistad de tantos fotógrafos que me han brindado el privilegio de trabajar en libros comunes. Sin ellos el camino se hubiera vuelto penoso y a merced del desaliento. Por no decir imposible.

Todos estos años de trabajo se han alimentado de la voluntad de comprender la literatura como un fenómeno ligado a la necesidad del hombre, en primer lugar, y no solo la consecuencia de un capricho estético. El arte es necesario o bien termina envejeciendo y arrumbado en el desván de los ejercicios de estilo. Nada aguanta peor el paso del tiempo que los experimentos sin otro fin que el de ser a toda costa y por encima de todo “modernos”.

Enarbolando el estandarte de la experimentación y bajo la consigna del adolescente Rimbaud de ser absolutamente moderno a cualquier precio, el arte ha utilizado el término *vanguardia* como dogma de fe, la bula para hacer y afirmar las cosas más inanes sin pestañear con el único mérito de su impenetrabilidad, refrendada por un voluminoso catálogo que explica e ilustra al ignorante, amén del aburrimiento espeso como resultado más inmediato y palpable.

Otro de los aspectos que se deben tener en cuenta en la sucesión de trabajos que jalonan estos años concierne a la voluntad de poner el acento en autores, artistas y temas que

habitualmente no ocupan las primeras páginas del interés de las investigaciones universitarias. Pierre Reverdy sigue siendo un poeta para iniciados. Los trabajos que hemos dedicado a la epistemología del cine pertenecen a la prehistoria del séptimo arte, situados en un segundo plano tras el resplandor de otros temas cinematográficos con más glamour. La intersección entre fotografía y literatura, tal como apuntábamos en la introducción, ha sido hasta hace bien poco un asunto prácticamente inexistente en el abanico de estudios dedicados al arte y los estudios interdisciplinares. Creemos que, en este sentido, hemos cumplido con nuestro objetivo de dar a conocer aspectos novedosos y maneras nuevas de enfocar la reflexión sobre el diálogo entre las artes, caminos abiertos que señalan direcciones e interrogantes todavía por recorrer.

Y esa misma necesidad ante los acontecimientos de la vida y de la historia, que en última instancia viene a resultar lo mismo, es lo que explica y da sentido a que disciplinas diversas confluyan en una misma dirección, pues tratan de responder, cada una a su modo y con sus medios, a unas necesidades perentorias compartidas.

Desde este punto de vista no es difícil explicar los espacios expresivos que ocupan la literatura, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine y también la música, que ha retenido últimamente todo mi esfuerzo e interés. Los fenómenos culturales tienen eso de excitante y maravilloso al comportarse como un hipertexto, o tela de araña si se prefiere, en donde cada camino nos conduce a otro nuevo a través de bifurcaciones y vericuetos llenos de intrigas y sorpresas.

Escribir se parece mucho a la vida. En el momento que ya no seamos capaces de sorprendernos, de maravillarnos como un niño que contempla caer la lluvia por primera vez, y que cada vez sea la primera vez, la aventura habrá terminado. Habremos muerto. A pesar de seguir caminando.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Los capítulos que conforman este volumen tienen como fuentes los trabajos que se citan a continuación. Todos estos estudios, que se extienden a lo largo de veinte años, han sido editados y reescritos para el presente título, no solo con el objeto de evitar repeticiones innecesarias, sino con la finalidad de actualizarlos con la experiencia y los conocimientos profesionales adquiridos a lo largo de todos estos años de lecturas, encuentros y escritura.

“El humo de los trenes (fotografía, cine y poesía)”, en *Encuentros sobre literatura y cine*, ed. de C. Peña, Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses y CAI, 1999, pp. 65-91.

“Imágenes y tempos. Poesía cinematográfica”, en *Descubrir, inventar, transcribir el mundo, investigaciones semióticas, IV*, ed. de J. Romera, IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, Visor y AES, 1992, pp. 285-291.

“Influencia de la fotografía en la literatura en español”, Madrid, *Arbor*, vol. 186, núm. 741, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero-febrero del 2010, pp. 153-162.

“La fotografía en la literatura hispanoamericana”, Madrid, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, vol. 39, 2010, pp. 265-279.

“La mirada rota. Aspectos de focalización en la obra poética de Pierre Reverdy”, *Studium*, Colegio Universitario de Teruel, 1989, pp. 57-67.

“La palabra surrealista de González Bernal”, *Iris*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1994, pp. 1-14.

“Literatura visual en las vanguardias francesas”, *Thélème*, *Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid, vol. 25, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 9-19.

“Pablo Gargallo y el nacimiento de la modernidad. Literatura, fotografía y cine”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXIV, núm. 333, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero-marzo del 2011, pp. 67-80.

“Poesía y foto”, en *Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinarios*, ed. de A. Ansón, Zaragoza, PUZ, 2006, pp. 128-160.

“Reverdy y la poesía cubista”, *Hora de Poesía*, núm. 88-90, Barcelona, Lentini Editor, julio-diciembre de 1993, pp. 141-144.

Este libro electrónico  
se acabó de diseñar y componer en  
diciembre del 2011 con el programa  
Adobe Indesign CS2, del que se creó este  
documento PDF.

El tipo usado es Georgia y los cuerpos son  
10 (para el texto normal), 24, 22, 18, 14, 12  
y 8.

Sus dimensiones reales son 113 mm de  
ancho y 182,8 mm de alto. Tales medidas  
guardan la proporción áurea.



Nexofía



**La Torre del Virrey**