

LA INCORPORACIÓN DE FOTOGRAFÍAS EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI: MÁS ALLÁ DEL LIBRO ILUSTRADO

TERESA GÓMEZ TRUEBA
Universidad de Valladolid
teresa@fyl.uva.es

RESUMEN: En el marco de los estudios intermediales que plantean la relación entre texto y fotografía, se propone el análisis de las complejas y desconcertantes relaciones que en algunas novelas españolas recientes (de Manuel Vilas o Agustín Fernández Mallo, entre otros) mantienen lo verbal y lo visual. Si en algunos casos se juega a crear una relación inestable y desconcertante entre el referente textual y el fotográfico, en otros se contraponen diferentes fotografías de un mismo referente, hasta hacernos dudar también de la estabilidad y veracidad del mismo. De ahí se concluye que, en todas las novelas analizadas, la fotografía no funciona ni como ilustración ni como explicación del texto, sino más bien como parte fundamental del entramado metaficcional del dispositivo narrativo de la obra.

PALABRAS CLAVE: intermedialidad; iconotexto; ilustración; literatura y fotografía; novela española contemporánea

ABSTRACT: As part of intermedial studies that suggest relationship between text and picture, analysis of complex and baffling relationships between the verbal and the visual, in some recent Spanish novels (Manuel Vilas and Agustín Fernández Mallo, among others), is proposed. In some cases it is played to create an unstable and disconcerting relationship between textual and photographic reference, in other different photos of the same reference are opposed, until

make us doubt about stability and accuracy of itself. Hence, it is concluded that, in all analyzed novels, photography will work neither as illustration nor as explanation of the text, but rather as a fundamental part of the metafictional mechanism of work.

KEYWORDS: Intermediality; Iconotext; Illustration; Literature and Photography; Contemporary Spanish Novel



En el reciente panorama de la narrativa española del siglo XXI llama la atención el elevado número de novelas que incluyen entre sus páginas fotografías. Obviamente la alianza entre la literatura y la imagen fotográfica no es algo nuevo y, aunque en la historia del libro ilustrado las fotografías se hayan utilizado fundamentalmente en géneros como el libro de viajes o el libro de arte, han existido también a lo largo del siglo XX numerosos intentos de experimentar con la confluencia entre texto narrativo y fotografía (Ansón 2000, 2009; Perkowska 2013). Dejando a un lado productos relacionados con la literatura de consumo (como la fotonovela), la hibridación entre estos dos lenguajes ha dado pie a una interrumpida corriente de literatura experimental. En el contexto de la literatura española podemos recordar la colección "Palabra e imagen", de la editorial Lumen que, entre 1961 y 1985, sacó numerosos ejemplares en los que textos narrativos de autores consagrados y cuidadas fotografías de autor pretendían constituir "una sola unidad, dialogando y completándose sin ilustrarse mutuamente" (Ansón 2009: 118).

No obstante, a lo largo de este trabajo me propongo demostrar que, en la nueva narrativa española del siglo XXI, la fotografía suele cumplir una función bien distinta a la de la mayoría de sus predecesores. En primer lugar porque las fotografías en los libros que voy a analizar no pretenden funcionar a modo de ilustración (entendida esta como representación gráfica del texto al que acompaña), y tampoco convertir a aquellos en un objeto artístico en sí mismo, un libro de lujo o, muchos menos, facilitar la lectura con el apoyo de las imágenes. Por otro lado, a diferencia de lo que ocurre en la gran mayoría de las propuestas iconotextuales (como puede ser la de la colección "Palabra e imagen"), se trata de libros que no son fruto de la colaboración de un escritor y un ilustrador (o fotógrafo), ni se proponen ofrecer la suma de dos sistemas de signos distintos. En ellos, todo, texto e imagen, e integración de la una en lo otro, es obra de un único autor.

Sospecho que cualquier intento de exhaustividad en relación con el recuento de novelas españolas que en los últimos quince años se han publicado con fotografías devendría en fracaso ante la magnitud del corpus. No pretenderé por tanto tal exhaustividad, pero sí me gustaría detenerme en la mención de unas cuantas novelas que han recurrido a este procedimiento.

Es difícil precisar cuándo se comenzó a utilizar la fotografía, dentro de la novelística contemporánea, con la intencionalidad estética a la que me referiré

en este trabajo (es decir, como parte del juego metarreferencial), pero creo que Javier Marías fue uno de los primeros escritores españoles en hacerlo. Incluye fotografías por primera vez en *Negra espalda del tiempo* (1998), novela de evidente tono ensayístico y autobiográfico, en la que se ficcionaliza la historia de la repercusión obtenida por otra de sus novelas anteriores. El mismo procedimiento es repetido en la primera y tercera novela que constituyen la trilogía *Tu rostro mañana* (*Fiebre y lanza*, 2002, y *Veneno y sombra y adiós*, 2007).

Ahora bien, probablemente sea sido Manuel Vilas el primer escritor español que de una manera sistemática recurre en prácticamente toda su obra narrativa a la fotografía como ingrediente esencial de su proyecto estético. De hecho, ha incluido fotografías en: *España* (2008), *Aire nuestro* (2009), *Los inmortales* (2012), *El luminoso regalo* (2013) y *Setecientos millones de rinocerontes* (2015). Una utilización muy similar a la que hace Vilas de la fotografía en sus novelas, la vamos a encontrar en Agustín Fernández Mallo. Aunque no incluyó fotografías en las dos primeras entregas de la trilogía *Nocilla*, sí lo hizo en la tercera, *Nocilla Lab* (2009) (donde también se incluye un cómic). Asimismo, las fotografías se incrementan en su censurada *El hacedor (de Borges)*. *Remake* (2011) y reaparecen también en la última de sus obras narrativas, *Limbo* (2014). Otros escritores con los que estos dos últimos suelen aparecer relacionados estéticamente tampoco han renunciado a la fotografía como recurso literario. Así, por ejemplo, Mario Cuenca Sandoval incorpora también numerosas fotografías en *Los hemisferios* (2014), al tiempo que reflexiona con agudeza a lo largo del libro sobre la hiperrepresentación del mundo a través de imágenes fotográficas.

Asimismo, resulta interesante observar cómo autores con una larga trayectoria novelística, que no habían echado mano anteriormente del recurso de las fotografías, lo hacen recientemente, quizás siguiendo una moda en auge. Javier Cercas incluye fotografías por primera vez en su obra *Anatomía de un instante* (2009) y vuelve a hacerlo en su última obra, *El impostor* (2014). También Antonio Orejudo incluye fotografías, por primera vez, en su última novela publicada, *Un momento de descanso* (2011). Y lo mismo hace David Trueba que, aun no habiéndolo hecho en sus anteriores novelas, decide incluir fotografías también en su reciente y exitosa *Blitz* (2015).

La popularidad y reconocimiento crítico de muchos de los autores mencionados indica que estamos ante un paradigmático procedimiento compositivo, en el marco de los recientes fenómenos de intermedialidad artística. Más concretamente, dicho procedimiento habría de ser estudiado en relación con las numerosas propuestas teóricas que han intentado explicar cómo lo verbal y lo visual colaboran en una obra híbrida, a través de conceptos como *imagentexto* (Mitchell 1994), *iconotexto* (Nerlich 1990; Wagner 1996) o *foto-texto* (Hunter 1987). Todas estas propuestas coinciden en señalar que no se trataría tanto de una colaboración ilustrativa o explicativa entre lo verbal y lo visual, "sino de una dialéctica de intercambio y resistencia que revela el carácter heterogéneo de la representación" (Perkowska 2013: 54). No obstante, la utilización de fotografías en el género de la novela, como bien demuestra Perkowska en su exhaustivo

estudio de novelas hispanoamericanas publicadas con fotografías,¹ es un ámbito marginado por todos los críticos que han estudiado el fenómeno de la intermedialidad entre fotografía y texto, considerando generalmente que en una novela la presencia de fotografías cumple exclusivamente con una función de ilustración o de sustituto de la descripción (Perkowska 2013: 55). Este artículo pretende sumarse a la línea de investigación propuesta por esta autora en relación con la novela latinoamericana contemporánea publicada con fotografías, a partir del convencimiento de que la presencia de fotografías en numerosas novelas españolas contemporáneas responden a su vez a un interés mucho más complejo que el meramente ilustrativo.

Por falta de espacio, y aunque mencione algún que otro ejemplo, me centraré sobre todo en el análisis de las novelas de Manuel Vilas y Agustín Fernández Mallo, dos de los autores que recurren a la ilustración fotográfica de manera más insistente y desconcertante a lo largo de su obra.

1. EL USO DE FOTOGRAFÍAS EN LAS NOVELAS DE MANUEL VILAS: UN DUDOSO CERTIFICADO DE EXISTENCIA

Todas las fotografías incluidas por Vilas son en blanco y negro y de pequeño tamaño, no soliendo llenar ni media página. Asimismo, a primera vista percibimos que las fotos representadas carecen de cualquier pretensión artística (son fotos corrientes, accesibles en su mayoría a cualquier lector a través de Google Imágenes). En numerosas ocasiones, la foto es mencionada dentro del texto, creándose así una conexión extratextual que enfatiza el juego metaficcional propio de la obra de este autor. Y si no es raro que el narrador aluda a la foto reproducida en la novela, tampoco lo es el hecho, más interesante, de que esa foto la haya tomado el propio narrador. Así, por ejemplo, en *El luminoso regalo*, se reproduce, según se nos explica en el mismo texto, la fotografía que hizo el narrador, con su Samsung Galaxy, de las vistas que podía contemplar desde la habitación del hotel en la que se hospedaba (2013: 214). Asimismo, en el texto "Residencia en la luna" (2015: 61), que reproduce el diario de una mujer que realiza un viaje sin rumbo por España huyendo de un fracaso amoroso, en tres ocasiones la narradora alude a las vistas que se contemplan desde las ventanas de las habitaciones de los hoteles en los que se hospeda e inmediatamente aparecen reproducidas pequeñas fotografías que supuestamente muestran esas vistas. Dichas fotografías son sumamente borrosas y apenas podemos percibir en ellas cómo era el paisaje contemplado por la narradora. Prácticamente todo

¹ Dicho estudio analiza con detenimiento un amplio corpus de novelas publicadas en América Latina, a partir de la década de los ochenta, que combinan la narración de una historia ficcional con fotografías, atendiendo a autores como Sergio Ramírez, Elena Poniatowska, José Luis González, Eduardo Belgrano Rawson o Mario Bellatin. La tesis sostenida por Perkowska es que en dichas novelas las fotografías no cumplen la función de ilustrar el texto ni de suplantar la descripción; el texto a su vez tampoco pretende describir una imagen fotográfica. Antes bien, la presencia (muchas veces inesperada y desconcertante de fotografías) "interrumpe la continuidad de la narración y crea un pliegue representacional que perturba la superficie del texto [...] problematizando la recepción" (2013: 57-58).

lo que sabemos de esos paisajes es lo que se nos describe en el texto. ¿Por qué entonces poner ahí esas fotos? Todo parece indicar que se trata de poner en evidencia, documentar gráficamente, el hecho de que el narrador haya hecho fotos y de que esas fotos existan en la realidad, ya que se pueden enseñar al lector. Lo que se reproduce ya no son las vistas, sino la "foto" (tomada por el personaje) con las vistas. Es decir, la foto forma parte del texto de una manera mucho más profunda que en los casos de una mera ilustración fotográfica, en los que la fotografía acompañaría al texto, pero sin formar parte de él.

Algo similar lo vamos a encontrar en numerosas ocasiones. Si se habla de un poema, por ejemplo, se reproduce la fotografía de una página de un libro en la que aparece reproducido dicho poema, en vez de reproducir directamente el texto del poema. Así ocurre, por ejemplo, en el relato titulado "La realidad y el deseo", de *Aire nuestro* (2009: 152), donde se reproduce la fotografía del poema "A sus paisanos" de Luis Cernuda. Es decir, no se reproduce el contenido del poema solamente, sino la fotografía del poema. Ello hubiera resultado innecesario si de lo que se hubiera tratado hubiera sido solamente de mostrarnos el contenido del poema. Pero no es así, como tampoco antes se trataba de enseñarnos el paisaje descrito; obviamente de lo que se trata es de evidenciarnos que ese documento existe fuera del texto, existe en la realidad, de él puede hacerse una fotografía y, para demostrarlo, se incluye la fotografía.

Lo cierto es que la utilización de las fotografías a modo de certificado de la existencia real de algo es un procedimiento bastante recurrente en la última novela española. Dicho procedimiento, muy frecuente en Vilas y Fernández Mallo, lo encontramos también de manera insistente en la última obra de Javier Cercas, *El impostor* (una novela que habla de la mentita y los mentirosos), donde de continuo se reproduce la imagen de documentos que parecen querer certificar la existencia real de lo que se está narrando. Así, por ejemplo, la reproducción del expediente clínico de la madre del protagonista en el momento en el que se está contando que fue ingresada en un manicomio (2014: 26) o varios recortes de noticias en la prensa (89, 109, 111). En *Un momento de descanso*, de Antonio Orejudo, encontramos algo similar. Cuando el narrador habla de una noticia que supuestamente salió en tal o cual periódico incluye la fotografía del recorte de prensa con la noticia (2011: 156), pero nótese que la fotografía es tan borrosa que el lector no puede leer el texto que incluye. Por lo tanto, su función no es la de dar al lector la información adicional de la noticia, sino la de constatar, verificar, que la noticia existió, salió en la prensa. Más adelante se reproduce una fotografía hecha a la pantalla del ordenador y el resultado vuelve a ser una foto borrosa en la que el lector no puede distinguir apenas nada. Y no se trata evidentemente de que la edición que manejamos saque la foto borrosa, pues ya en el mismo texto se alude al hecho de que la foto mostrada "no era muy nítida" (168).

Susan Sontag, en un magnífico ensayo sobre la utilización de fotografías en las novelas de W. G. Sebald (utilización muy similar a la que estoy describiendo en estas páginas), se refería a este tipo de artificio visual, tan frecuentado por el escritor alemán, como "reliquias visuales, [...] que parecen un desafío insolente

a la suficiencia de lo verbal" (2000: 6). Se trataría, por otro lado, de crear "el efecto de lo real", que toda novela en el fondo procura, "a un extremo fulgurante" (Sontag 2000: 2). Por su parte, Franco Harnache, también en relación con las novelas de Sebald, asegura que en ellas las "fotografías matan la ficción. La apuñalan o rompen el contrato ficcional que se ha establecido con el libro" (2012).

Aparentemente la fotografía se convierte en este tipo de novelas en una especie de certificado de existencia. Es decir, la inclusión de la fotografía parece certificar en principio la existencia fuera del texto de aquello de lo que se está hablando en el texto. No obstante, como iremos viendo, más que "matar la ficción" o romper el contrato ficcional (como afirma Harnache), dichas fotografías tienden a crear extraños bucles metaficcionales que nos invitan a dudar de lo que es real y lo que es ficción. Lo cierto es que, en muchas ocasiones, en la obra de Manuel Vilas la fotografía incluida establece con el texto una relación que, lejos de reafirmar la presencia real de lo narrado, parece incrementar el desconcierto en el lector a la hora de valorar la relación entre texto e imagen y, a la postre, a la hora de situar los límites entre lo real y lo ficticio.

Un ejemplo interesante de este uso desconcertante y caprichoso de la fotografía lo vamos a encontrar en el relato titulado "El pintor zaragozano Víctor Mira se suicida en Alemania" (2008: 117-122), donde se nos cuenta cómo el pintor mencionado decidió un día suicidarse tirándose a las vías del tren. El texto aparece ilustrado con la fotografía de un viejo coche Dos caballos aparcado en una cuneta. Y el lector queda de inmediato sorprendido ante la aparición de esa inesperada fotografía. Por supuesto que dicho coche es mencionado en el texto, pero su mención es absolutamente irrelevante. Primero se alude en una nota a pie de página al hecho de que el pintor viajó en 1972 a los Encuentros de Pamplona en su propio automóvil: un 2 CV. Más adelante el narrador vuelve a aludir al Dos caballos, utilizándolo ahora como imagen para describir la locura que afectaba al personaje descrito en el relato ("y el cerebro se convierte en un coche viejo (un dos caballos, tu primer auto, 1971) que no funciona, así de simple", 2008: 121). Por otro lado, el desconcierto que produce en el lector esa fotografía tiene que ver con otro motivo. Obviamente, podemos asegurar que el coche de la fotografía es un Dos caballos, pero ya no nos resultará tan fácil hacerlo respecto al hecho de que el pintor Víctor Mira poseyera uno y, mucho menos, respecto al hecho de que el Dos caballos de la fotografía fuera realmente el de Víctor Mora. Tales aseveraciones por parte del narrador parecen implicar una suerte de cercanía o familiaridad entre este y el personaje retratado (cercanía que nos resulta difícil verificar) que llevarán al lector al terreno de la incertidumbre.

La inclusión de fotografías de cosas que resultan aparentemente irrelevantes respecto al asunto tratado en el texto es bastante frecuente en las obras de Vilas. En el texto titulado "This land was made for you and me" (2008: 207) se relata lo que parece un encuentro casual del narrador con el escritor español Luis Mateo Díez en un vagón del AVE. El narrador se entretiene en observar el comportamiento del escritor leonés y en especular acerca de él. En un momento dado, el narrador nos dice que viaja de regreso de una estancia en Washington y,

sin venir mucho a cuento, introduce una fotografía de la habitación en la que se hospedó. En este punto del relato cabría esperarse una fotografía del personaje sobre el que habla el texto, Luis Mateo Díez, pero no era en absoluto predecible la inclusión de la anodina fotografía de esa habitación de hotel. E, igual que en el caso anterior, a lo irrelevante de ese documento gráfico, se suma el desconcierto que suscita en el lector la dudosa veracidad del mismo. Obsérvese cómo, antes de que aparezca la foto, el narrador advierte: "En Washington me alojé en una habitación del hotel State Plaza, cuya fotografía *podiera ser* que apareciese aquí" (2008: 210). Tras la foto, que ocupa la parte superior de la página siguiente, añade: "Era tan grande la *hipotética* habitación que hubiera cabido en ella el cuerpo enjuto de Mateo Díez" (2008: 211). Lógicamente, tanto el "podiera ser" como el "hipotética" invitan a dudar de la veracidad de la foto. Es decir, nada hace dudar del hecho de que la habitación fotografiada sea la habitación de un hotel, pero sí del hecho de que sea del hotel en el que se asegura que se hospedó el narrador. Hasta hace pocos años esta apreciación hubiera resultado irrelevante, ya que, en definitiva, a los lectores nos hubiera resultado imposible saber cómo son las habitaciones de tal o cual hotel, a no ser que nos hospedáramos en él. Pero, hoy, gracias a Internet, podemos satisfacer nuestra curiosidad con una búsqueda rápida en Google. Pues bien, tras el rastreo en Google que personalmente he realizado respecto a este asunto, llego a la conclusión de que la habitación fotografiada pudiera ser realmente la aludida en el relato, es decir una habitación del hotel State Plaza de Washington. Ello nos lleva otra vez al terreno de la inquietud y la incertidumbre, pues de esta forma se nos pone en evidencia que el narrador, que se hospeda en hoteles reales y que además puede constatarlo gráficamente, tiene una vida "real" fuera del relato. Por otro lado, en este caso, al lector atento no se le escapará el hecho de que la fotografía en cuestión no es la típica imagen publicitaria que los hoteles cuelgan en sus páginas web para mostrar a los posibles clientes la comodidad de sus servicios, sino que indudablemente pertenece al ámbito de lo privado. Todo parece indicar en ella que ha sido hecha por el huésped de la habitación: una de las camas aparece deshecha y los objetos personales de aquel que supuestamente hizo la fotografía aparecen desordenadamente sobre ambas camas. En definitiva, la foto de la habitación cumple una función sumamente interesante en el relato, la de certificar la existencia real del narrador, la de suponerle una vida, una historia, más allá de las páginas del libro. Y a partir de esta apreciación nos topamos con otro procedimiento compositivo muy presente en las obras de Manuel Vilas, aquel que la crítica ha bautizado con el término de *autoficción*.²

En relación con este asunto, es también interesante el juego que Vilas nos propone por medio de la inclusión de fotografías de sí mismo o extraídas de su álbum familiar. En el texto titulado "Deficiencias en piso 9º A, del portal 10" (2008: 131), donde se informa de manera escueta, a través del lenguaje admi-

² Para una revisión de la historia del famoso neologismo acuñado por Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977) y las controversias en torno a las diferentes acepciones del mismo, pueden verse los estudios de Alberca (2007), Pozuelo Yvancos (2010) o los trabajos publicados en el volumen editado por Ana Casas (2012).

nistrativo, de las deficiencias del piso del narrador, un tal Manuel Vilas Vidal, se incluye al final del documento, para sorpresa del lector, una pequeña fotografía, tamaño carnet, en la que podemos reconocer al propio autor, Manuel Vilas. Aunque en esta foto el autor está notablemente más joven que en la que ilustra la contraportada del libro (con la que sin duda establece una conexión extra o metatextual), es obvio que se trata realmente de una fotografía del autor. En el texto "Los rinocerontes iluminados" (2015: 80-102) volvemos a encontrar un uso interesante de las fotografías, en relación con el juego autoficcional. Se incluye en este caso la foto de una tal Angie Vilas, una mujer joven y rubia, cuyo rostro resulta desconocido para los lectores. A continuación, irrumpe otro personaje, Mario Fernández, jefe de la unidad de homicidios de los mossos d'Esquadra, que investigó un crimen cometido por esa tal Angie Vilas. Aparece también la foto de este personaje, y en ella podemos claramente reconocer al autor del libro, Manuel Vilas. Es decir la mujer que lleva el apellido del autor aparece relacionada con la foto de una joven que nos resulta totalmente desconocida. El personaje de nombre desconocido aparece relacionado con la foto del autor. Más desconcertante aún resulta la fotografía incluida en el texto "<http://manuelvilas.blogspot.com>" (2008: 139-140). Al inicio del mismo aparece una fotografía de un hombre andando por la calle, que parece tomada sobre los años 50. Aunque muy escueto (lo cierto es que podría ser considerado como un magnífico micro-relato), el texto nos da pistas para deducir que el hombre de la foto es el padre del narrador, ese mismo narrador que unas pocas páginas atrás de este mismo libro (*España*) hemos identificado gracias a una foto de carnet, y sin lugar a dudas, con el mismo autor, Manuel Vilas. Por otro lado, la misma fotografía, en formato más pequeño, aparece de nuevo reproducida en *Aire nuestro*, en un texto titulado "The Father". Ahora bien, si en "Deficiencias en piso 9º A, del portal 10", el lector puede saber con absoluta certeza que el hombre de la foto es Manuel Vilas de joven, en este caso, difícilmente podemos asegurar que el hombre de la foto sea realmente el padre de Manuel Vilas, cuyo aspecto obviamente resulta desconocido para los lectores. Un ejemplo similar lo encontramos en la novela *Un momento de descanso* (2011: 109), de Antonio Orejudo, donde el narrador (a quien identificamos en juego autoficcional con el propio Orejudo) dice ser una de las personas que aparecen en una borrosa foto en blanco y negro que es reproducida. Desde luego, el chico que aparece en la foto podría ser el mismo Orejudo unos años más joven que el que aparece en las solapas de los libros. Pero también podría no ser él. No tenemos manera de saberlo.

Evidentemente la inclusión de estas fotografías, extraídas del álbum familiar, se suma al "pacto ambiguo" y permanente juego autoficcional que nos propone Vilas a lo largo de sus obras: un enloquecedor juego de espejos que enfatiza de manera original la consabida inestabilidad del sujeto y, a través del cual, la identidad del autor se multiplica y desvanece en infinitas identidades (Gran Vilas, Manuela Vilas, Angie Vilas, Manuel Vilas-Matas, Enrique Vila-Vilas).³

³ La inclusión de fotografías del propio autor dentro de la obra es sin duda un procedimiento autoficcional interesante al que merecería dedicar otro trabajo. Véase el artículo de Javier Marías (2008). Asimismo, en relación con la teoría de la autoficción, resulta sugerente tener presente la

En definitiva, si las fotografías en principio parecieran funcionar como infalibles certificados de existencia real fuera del texto, el caprichoso e irónico uso que Vilas hace de ellas nos hace dudar a cada paso de su veracidad en relación con sus supuestos referentes.

2. AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO Y SUS CAPTURAS DE PANTALLAS: LA CONFUSIÓN ENTRE LA COPIA Y SU MODELO

Al igual que en el caso de Vilas, generalmente en las obras de Fernández Mallo no solo aparecen fotografías (también con referentes irrelevantes, inesperados, desconcertantes), sino que se ficcionaliza además el propio acto de hacer las fotografías, antes de mostrarlas. En *El hacedor (de Borges). Remake* leemos: "En el salón, junto a la tele, está mi teléfono móvil, que tiene una cámara fotográfica incorporada, lo cojo y subo inmediatamente. Le hago una fotografía al objeto. Aquí la muestro" (2011: 101).

Sin embargo, al mencionado uso metarreferencial de la fotografía en las novelas de Vilas, se le añaden interesantes matices por parte de Agustín Fernández Mallo, quien no suele incluir en sus novelas fotos tomadas directamente de la realidad, sino más bien fotos de fotos, fotos tomadas de la pantalla (del televisor o del ordenador) o fotos de croquis, de mapas, de bocetos de la realidad.

En *Nocilla lab*, además del extraordinario cómic que cierra el libro, encontramos ocho fotografías, todas seguidas. Se nos advierte que se trata de fotografías hechas a una pantalla de televisión y, consecuentemente, están movidas, son borrosas y muy poco nítidas. Los referentes que se muestran en ellas son dispares y heterogéneos y no parecen guardar una relación obvia con el texto. Se nos dice también que dichas fotografías han sido manipuladas por el propio narrador y, de hecho, aparecen sobreescritas con una máquina de escribir. En otras ocasiones encontramos las fotografías hechas a los fotogramas de una película (como en "Un recorrido por los monumentos de *La aventura*", 2011: 82-99), contrastadas con las fotos hechas directamente de esos mismos lugares donde se rodó la película. Más frecuentemente se nos informa de que las fotografías han sido localizadas en Google, como se dice en *Limbo*: "Encendí el ordenador, tecleé en el buscador las palabras "Michael Jackson Neverland", pronto encontré lo que buscaba" (2014: 87). De hecho, algunos de los textos de Fernández Mallo parecen metaforizar una navegación cualquiera por Internet. En "Eco él" el narrador divaga sobre heterogéneos asuntos, estableciendo enlaces a través de fotografías que va diseminando en el texto. Supuestamente esas fotos proceden de un archivo de imágenes que desde hace años el narrador va llenando con cosas que captura en la Red y después imprime en papel fotográfico (2014: 69-194).

El texto titulado "Mutaciones", con numerosas fotografías, es especialmente interesante en relación con el tema que nos ocupa. En la primera sección del texto, titulada "1. Un recorrido por *Los monumentos de Pasaic 2009*", el na-

avalancha de retratos fotográficos de los escritores que nos ofrece Internet. Ha reflexionado sobre este asunto Pérez Fontdevila (2011).

rrador nos describe un recorrido realizado por la ciudad de Nueva York, en el año 2009, que sigue y recrea la ruta realizada por el artista Robert Smithson en 1967, "caminata que transformaría la idea de monumento y ruina romántica que hasta entonces se tenía en la Historia del Arte" (2011: 58). A medida que vamos leyendo vamos tomando conciencia de que el narrador no se está desplazando físicamente, tan solo visita los lugares, que en su día fotografiara Robert Smithson, a través de la pantalla de su ordenador, de la que directamente extrae las fotografías que ilustran el texto. Lo que realmente se nos describe es un "Viaje psicoGooglegráfico", novedosa versión de la literatura de viajes. El viaje propuesto es así un viaje por el tiempo, antes que por el espacio, el "tiempo de motor de búsqueda de Google Maps" (2011: 76).

En definitiva, a lo largo del artículo se nos van mostrando las fotos que en su día hiciera Robert Smithson, directamente de la realidad, y las hechas por el narrador directamente a la imagen del sitio que ofrece Google (Google Maps, Google Earth), a través de la pantalla de su ordenador. Y cuando se confrontan dos fotografías del mismo lugar, la de a pie de tierra y la panóptica, es "como si cada uno de mis ojos –aclara el narrador– procesara de manera distinta la información que recibo, o como si yo poseyera dos cerebros, dos sistemas de referencia" (2011: 72).

El motivo temático de la ampliación del zoom en busca de una realidad oculta tras la fotografía me parece muy sugerente. Ya en su blog (*Blog up*), Fernández Mallo había hecho interesantes experimentos al respecto contrastando varias fotografías de una misma realidad, aumentando el zoom o, lo que es lo mismo, cambiando la escala. Tras el experimento, se pregunta al final "¿Cuál de todas es la imagen real? Pues todas y ninguna, cada una es una realidad, un argumento diferente, una película diferente, una novela" ("Chris Jordan, representaciones, realidad, publicidad", 2012: 76-80). En definitiva, el cambio de escala deviene inevitablemente en fracaso, si de lo que se trata es de encontrar una verdad absoluta y estable. A este respecto, conviene recordar la reflexión que en su día hiciera Roland Barthes, en relación con el intento de escrutar la realidad que oculta la foto tras un mero aumento del zoom:

Creo que ampliando el detalle gradualmente (de modo que cada cliché engendre detalles más pequeños que en el cliché precedente) lograré llegar hasta el ser de mi madre [...]. Desgraciadamente, por mucho que escrute no descubro nada: si amplío, no aparece otra cosa que la rugosidad del papel: deshago la imagen en beneficio de su materia [...]. (Melisanda no oculta, pero tampoco habla. Así es la Foto: no sabe decir lo que da a ver). (Barthes 1980: 153)

Al contraponer las diferentes imágenes de la realidad que nos ofrece un cambio de escala, Fernández Mallo está queriendo constatar ese fracaso del que nos hablaba Barthes.

Pero, ¿por qué fotos de fotos, y no fotografiar directamente la realidad? Al inicio de "Mutaciones" se cita una reflexión de Robert Smith, que puede resultar reveladora respecto a las intenciones de Fernández Mallo a este respecto:

El sol del mediodía le daba un carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una imagen sobreexpuesta. Fotografiarlo con mi Instamatic 400 fue como si fotografiara una fotografía... Cuando atravesé el puente era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existiera como una película enorme que no mostraba más que una imagen continua en blanco. (Fernández Mallo 2011: 61)

Es decir, se trata aquí de fotografiar la fotografía (o la imagen de la pantalla) y poner así en evidencia, a través de este ingenioso bucle metaficcional, esa definitiva e imparables suplantación de lo real por su copia o simulacro a la que desde hace bastantes años tiende la sociedad. En *Limbo*, un personaje declara:

Me di cuenta de que las calles que presenta Street View son representaciones del mundo a escala "realmente real", quiero decir que en llegar de una esquina a otra a golpe de ratón tardas lo mismo que si fueras realmente caminando por la acera, su escala de tiempo es una escala real, 1:1. (Fernández Mallo 2014: 179)

Evidentemente, la escala 1:1 anula las diferencias entre la copia y el original. La copia, así, suplanta y se convierte en el original, o el original (como ya advirtió Robert Smithson) adquiere el estatuto de copia.

Las novelas de Fernández Mallo, salpicadas a cada paso de inesperadas fotografías que parecen empeñarse en recordarnos su condición de copias de lo real, parecen metaforizar ese imparables dispositivo de almacenamiento de imágenes que es Internet, las azarosas o inexplicables conexiones que unas imágenes establecen allí con otras, así como la irreparable pérdida de los referentes "reales" de las mismas en ese enloquecido proceso de representación fotográfica del mundo en el que actualmente nos vemos inmersos.

3. EL USO DE LAS FOTOGRAFÍAS AL SERVICIO DEL JUEGO METAFICCIONAL

Paralelamente a la historia del libro ilustrado, a lo largo del siglo XX se ha ido desarrollando también un sistemático cuestionamiento de la necesidad de ilustrar una obra literaria, a partir de la consideración de que la imagen, lejos de enriquecer la experiencia lectora, la estorba y empequeñece. Me refiero al consabido prejuicio de que la presencia y lectura de las ilustraciones estorba a la lectura del texto verbal, generalmente considerado como el principal. Sin duda existe una creencia muy extendida que sostiene que la ilustración limita el proceso imaginativo, y "que una señal de identidad del lector no sofisticado es querer textos ilustrados, suplir su imaginación supuestamente carente con las imágenes de otros más dotados" (Miller 2011: 464). De ahí que encontrarse en las páginas de la novela de un autor que creemos culto con un puñado de fotografías, careciendo además estas del aura propia de la fotografía artística, traiciona de inmediato el horizonte de expectativas del lector, produciendo una buscada reacción de extrañamiento. Se trata por ahora de un recurso sorpresivo; quién sabe si terminará, como otros muchos, codificándose.

Ahora bien, asumida la extrañeza que produce la incorporación de fotografías en novelas del siglo XXI, cabría preguntarse si estas buscan incorporarse a la tradición e historia de libros ilustrados que ha venido desarrollándose desde el siglo XIX. En realidad, sospecho que estamos ante un fenómeno que poco o nada tiene que ver con la ilustración, en ninguna de sus dos versiones, ni como traslación gráfica de lo escrito para una mejor o más rápida comprensión, ni como artística abstracción que lo evoque (Vélez 1996: 235).

Como ya dejé claro desde el inicio, los casos analizados no son, en absoluto, resultado de la colaboración artística entre fotógrafos y escritores. Tampoco se trata de escritores fotógrafos que pretendan enseñarnos sus fotografías a través de sus novelas. Los libros a los que aludimos estarían en las antípodas de ser considerados como libros joya o libros objeto, valorados por sus artísticas representaciones. Evidentemente no se trata de casar un texto de calidad con una imagen equivalente para conseguir un novedoso equilibrio entre dos manifestaciones artísticas. Ya dejé claro que no encontramos fotos con pretensiones artísticas; antes bien sorprende la abundancia de fotos de mala calidad, borrosas, pixeladas. En ocasiones, según se nos aclara, se trata de fotos realizadas por el propio narrador, a veces incluso con su propio móvil; otras son extraídas de su propio álbum familiar y, en muchas ocasiones, se nos dice que las fotografías se han encontrado en un buscador de Internet. Es decir, son accesibles a todo el mundo (y a todos los lectores). En no pocos casos, las fotografías mostradas no son más que capturas de pantallas, con el consiguiente descenso en la calidad de la imagen que provoca este procedimiento. Sorprende también la cantidad de fotografías de objetos irrelevantes o que, al menos, lo son en relación con el referente del texto escrito. En la historia del libro ilustrado, en general, se considera que el ilustrador o, en su caso, el fotógrafo, tiene presente un discurso literario anterior del que las imágenes se consideran subsidiarias. Es evidente que en las novelas descritas, la fotografía no es un elemento añadido a posteriori, ni tampoco cabría la posibilidad de que esas mismas novelas se reeditaran sin el complemento fotográfico. Creo que en los casos mencionados más bien se trata de incorporar imágenes fotográficas como una parte más del andamiaje o el entramado narrativo. Las fotografías no se proponen ilustrar aquello que ya de por sí ha sido ilustrado con palabras, sino dar evidencia de su existencia fuera del texto. Ese uso de la fotografía vendría justificado por el significado que una tradición crítica iniciada por algunos autores en los setenta-ochoenta, como Barthes (1980) o Sontag (1981), han dado a la fotografía como sistema de representación. En el ya mencionado ensayo de Roland Barthes sobre la fotografía quedó meridianamente claro lo que para aquella generación distinguía a la fotografía de otros medios de representación, tales como la pintura o la escritura, y lo que, al mismo tiempo, la hacía tan fascinante.

La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo "quimeras". Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí* (Barthes 1980: 120-121). La fotografía, aseguraba Barthes, dice *esto, es esto, es tal*

cual, y no puede decir otra cosa, porque la foto jamás podrá distinguirse de su referente. Cuando vemos una foto tenemos la certeza absoluta de que el referente ha existido. Frente a la fotografía, ningún texto puede proporcionarnos tal certidumbre, porque el lenguaje no puede autenticarse a sí mismo, porque el lenguaje es ficcional por naturaleza (Barthes 1980: 133-134).

Ahora bien, ¿por qué precisamente ahora, en los albores del siglo XXI, esta apabullante proliferación de novelas con fotografías? En principio, las numerosas fotografías que autores como Vilas o Fernández Mallo incluyen en sus novelas parecen funcionar como ingenuos certificados de existencia. Lo que estoy leyendo es real, pues cada pocas páginas me encuentro con una evidencia de ello. Si se me habla de alguien, si se alude a algún objeto, si se describe un lugar en el que ha estado el narrador, se introduce su correspondiente fotografía. Pero lo cierto es que a medida que vamos leyendo percibimos que esos certificados de veracidad están cargados de ironía. Vilas juega a crear una relación inestable y desconcertante entre el referente textual y el fotográfico. Fernández Mallo, a través de sus copias de copias o cambios de escala, contrapone diferentes fotografías de un mismo referente, hasta hacernos dudar también de la estabilidad y veracidad del mismo.

Lo cierto es que la mera presencia de fotografías en una novela "parecería poner la idea misma de referencia fotográfica en cuestión" (Hirsch 2009: 30). Las fotografías colaboran así con el juego metaficcional que nos propone la obra. Tal y como afirma Marianne Hirsch: "La inclusión de fotografías en la literatura lleva a una inestabilidad de género relacionada tanto con la fotografía como con sus contextos [...] las fotografías se vuelven 'ficticias', mientras que la historia de ficción 'se vuelve hacia lo real'" (2009: 30). Y, de hecho, adviértase que todas las obras descritas participan de ese hibridismo genérico tan en boga en nuestros días, que tiende a confundir los límites entre diferentes géneros literarios, como son la novela, la autobiografía o el ensayo.

De alguna manera, la lectura que hacemos de la foto interrumpe y cuestiona la lectura que hacemos del texto escrito, hasta el punto que consigue que se tambalee nuestra interpretación de este último. La presencia de fotografías obliga al lector a establecer enlaces entre la representación verbal y la visual, pero esos enlaces no siempre son intratextuales, sino que a veces resultan extra o metatextuales, resultando de ello una "crítica a la univocidad de la interpretación" y "una desestabilización del proceso de lectura" (Mora Perdomo 2008: 8).

Llegados a este punto, deberíamos preguntarnos qué es lo que nos ha conducido –o conduce a estos autores– a dudar de la veracidad del referente mismo de la fotografía. Podemos aceptar que una fotografía es en sí misma un incuestionable certificado de existencia real fuera del texto, pero ¿qué ocurre cuando el mundo entero (todo y todos) ha sido ya fotografiado? Hay que reconocer que de nuevo Barthes fue todo un profeta al respecto. Tal vez en realidad Fernández Mallo, Manuel Vilas y compañía nos estén advirtiendo de algo que ya auguró el propio Barthes, con extraordinaria perspicacia, allá por 1980:

Una de las marcas de nuestro mundo es quizás este cambio: vivimos según un imaginario generalizado. Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes: no existe, se produce y se consume más que imágenes [...] el gozar pasa por la imagen: esta es la gran mutación. Un cambio tal suscita forzosamente la cuestión ética: no porque la imagen sea inmoral, irreligiosa o diabólica (como ciertas personas declararon cuando el advenimiento de la Fotografía), sino porque, generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo. (Barthes 1980: 176-177)

A fuerza de fotografiar el mundo terminamos por “desrealizarlo”. El escritor Mario Cuenca Sandoval en una novela publicada hace apenas un año, con la inclusión de las consabidas fotografías como parte del entramado narrativo, nos ofrece una reflexión muy similar a la de Barthes:

Observa como los turistas fotografían la urbe desde todos los ángulos con sus teléfonos y se pregunta si esa invasión de la realidad, acometida desde todas las perspectivas y desde todos los rincones del mundo, no terminará por agotar su capital de belleza, si la superposición de tantas ópticas no sepultará el valor de cuanto puede ser fotografiado, y si nada merecerá ser fotografiado en el futuro, si la hiperrepresentación del mundo no conducirá por fuerza al nihilismo y a la conciencia de que todo vale exactamente nada. (Cuenca Sandoval 2014: 194)

Creo que de manera más o menos explícita se reflexiona en las obras analizadas acerca de la tendencia actual a fotografiarlo todo (a la que colaboramos de continuo con nuestros teléfonos móviles). Las fotos que aparecen entre las páginas de los libros analizados nos hacen a cada paso dudar de su veracidad. Ello nos lleva a satisfacer nuestra curiosidad, indagando en Internet, y buscando las fotografías en cuestión en esas interminables galerías de imágenes que nos regala la aplicación “Google Imágenes” cada vez que deseamos conocer el aspecto de algo o de alguien. Todos hemos vivido la inquietante experiencia que supone enfrentarse a las infinitas imágenes que el ordenador conecta a nuestras palabras clave. La relación entre esas imágenes y la cosa buscada parece obvia en cuanto a las primeras entradas, pero una vez que nos vamos adentrando en esa interminable maraña de imágenes conectadas vamos perdiendo la capacidad de encontrar a primera vista la conexión entre ambas y, sin embargo, sabemos que de alguna manera existe, dado que el motor de búsqueda, que en ese sentido suponemos infalible, así lo asegura. Así, y de igual modo, la relación entre la imagen y el texto que nos proponen perspicazmente estos autores es a veces obvia, mientras que en otros casos, se convierte en sutil, enigmática, desconcertante, aunque presuponemos que existente. Desde mi punto de vista, la utilización de fotografías por parte de autores como Agustín Fernández Mallo o Manuel Vilas nos invita a reflexionar acerca de la identidad de un mundo que está siendo fotografiado desde todas las ópticas, desde todos sus perfiles y a todas las escalas posibles. Dicha hiper-representación nos ofrece una imagen de

la realidad poliédrica, prismática, inestable, líquida –como diría Bauman (1999)–, que a cada paso nos hace dudar de la veracidad de su modelo.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ansón, Antonio (2000): *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia, Mestizo.
- (2009): “Esto no es una foto. Fotografía y literatura en español”. En: Ferdinando Scian-
na y Antonio Ansón (eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Madrid,
Ministerio de Cultura, pp. 108-145.
- Barthes, Roland (1980): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Bauman, Zygmunt (1999): *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libro.
- Cercas, Javier (2014): *El impostor*. Barcelona, Literatura Random House.
- Cuenca Sandoval, Mario (2014): *Los hemisferios*. Barcelona, Seix Barral.
- Fernández Mallo, Agustín (2011): *El hacedor (de Borges). Remake*. Madrid, Alaguara.
- (2012): *Blog up*. Selección de textos y prólogo de Teresa Gómez Trueba. Valladolid,
Universidad de Valladolid.
- (2014): *Limbo*. Madrid, Alaguara.
- Franco Harnache, Andrés (2012): “Fotografía, realidad y ficción en Sebald”, en <<http://www.kienyke.com/kien-bloguea/fotografia-realidad-y-ficcion-en-sebald/>> [última consulta: 01.09.2015].
- Hirsch, Marianne (2009): “La novela familiar en la época de la fotografía”. En: Ferdinando
Scianna y Antonio Ansón (eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Ma-
drid, Ministerio de Cultura, pp. 20-43.
- Hunter, Jefferson (1987): *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photo-
graphs and Texts*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Marías, Javier (2008): “Autorretrato farsante”. En: *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*.
Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, pp. 321-327.
- Miller, Stephen (2011): “Hacia una teoría de la narración ilustrada: objeciones”. En: Borja
Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada deci-
monónica, 57 perspectivas*. Santander, PUBLICan, pp. 463-470.
- Mitchell, William John Thomas (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Repre-
sentation*. Chicago, University of Chicago Press.
- Mora Perdomo, Leticia (2008): “Literatura y fotografía en *Cuaderno de Sarajevo* y *El sitio de
los sitios* de Juan Goytisolo”. En: *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional
de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Accesible en <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.340/ev.340.pdf> [última consulta: 01.09.2015].
- Nerlich, Michael (1990): “Qu'est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image
photographique dans ‘La femme se découvre’ d'Evelyne Sinnassamy”. En: Alain
Montandon (ed.), *Iconotextes*. París, Ophrys, pp. 255-303.
- Orejudo, Antonio (2011): *Un momento de descanso*. Barcelona, Tusquets.
- Pérez Fontdevila, Aina (2011): “Velar al autor: una reflexión en torno a la autoría literaria

- y retrato fotográfico”, *Revista FronteiraZ* (Sao Paulo), n.º 7, pp. 1-8. Accesible en <<http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2015/03/fronteiraz.pdf>> [última consulta: 01.09.2015].
- Perkowska, Magdalena (2013): *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes / Universidad de Valladolid.
- Sontag, Susan (2000): “W.G. Sebald: el viajero y su lamento”. En: <<http://www.herrerros.com.ar/melanco/sontag.htm>> [última consulta: 01.09.2015].
- Vélez, Pilar (1996): “La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX”. En: Hipólito Escolar (ed.), *La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 195-237.
- Vilas, Manuel (2008): *España*. Barcelona, DVD.
- (2009): *Aire nuestro*. Madrid, Alfaguara.
- (2013): *El luminoso regalo*. Madrid, Alfaguara.
- (2015): *Setecientos millones de rinocerontes*. Madrid, Alfaguara.
- Wagner, Peter (1996): “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)”. En: *Icons-Texts-Iconotext: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín/ Nueva York, Walter de Gruyter Verlag, pp. 1-40.