

Dossiê

Políticas de la mirada. Intersecciones entre literatura y fotografía

“La fotografía y la literatura son, probablemente, los medios de inscripción más determinantes en la conformación de los modelos epistemológicos y representacionales alrededor de los cuales se estructuró el siglo veinte”¹, afirma Camilo Hernández Castellanos, siguiendo a Vilém Flusser, en uno de los artículos que forman parte de este volumen. Guiados por este paralelismo y esta correspondencia, una de las cuestiones que dieron lugar a este dossier fue: ¿qué sucede cuando un texto literario se cruza con una fotografía?, ¿el texto transforma a la fotografía, la fotografía al texto, o ambos lo hacen entre sí? Sabemos que en la historia de la prensa escrita la incorporación de la fotografía se inició a comienzos del siglo XX. Tempranamente, Gisèle Freund detectaba uno de los efectos de ese contacto entre la palabra y la representación visual: “La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los *mass media* visuales cuando el retrato individual se ve substituido por el retrato colectivo”². Por su lado, Walter Benjamin ya había advertido en 1936 que los periódicos comenzaban a acompañar sus fotografías con pies de página explicativos. Más allá de si estos eran erróneos o acertados, si manipulaban groseramente la imagen o le hacían justicia, el pie de página buscaba direccionar un sentido interpretativo para una imagen destinada a miles de lectores.

Los escritores, muchos de ellos, celebraron prontamente la fotografía – como José Martí que, en 1882, en una crónica para el diario *La opinión Nacional* de Caracas, celebró las fotografías en “movimiento” de Eadweard Muybridge – y la utilizaron como tema en sus narraciones, desde Adolfo Bioy Casares hasta Julio Cortázar o Clarice Lispector. En las primeras décadas del siglo XX, numerosos poetas se fascinaron con la potencia de captación de la fotografía, Oliverio Girondo y Raúl González Tuñón, Oswald de Andrade y Mário de Andrade, por citar a unos pocos. Para ellos la fotografía funcionó como un modelo para la

1. FLUSSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*, 2000, p. 65-75.

2. FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*, 2004, p. 96.

renovación de la palabra poética, por la concisión y la velocidad para captar un determinado momento que la caracteriza. El escritor debía ser una especie de fotógrafo que capturase las imágenes de un mundo en constante aceleración. Mário de Andrade, por ejemplo, fue poseedor de una Kodak de fuelle y en sus viajes tomó centenas de fotografías, así como también escribió con ojo fotográfico sobre las calles de San Pablo.

De las múltiples intersecciones posibles que surgen cuando la palabra literaria se toca con la imagen fotográfica, nos interesó plantear una serie de cruces que iluminan de modo novedoso ambos instrumentos de representación. Pretendimos establecer una red semántica entre lo fotográfico y lo literario a partir de una serie de “escenas”, es decir, modos de inscripción del evento estético en una constelación cambiante de percepciones, afectos e interpretaciones que constituyen la comunidad sensible e intelectual que torna posible esos intercambios³. La producción fotográfica y literaria pone en escena una serie de relaciones estéticas y políticas entre productores, receptores y objetos narrados/fotografiados, vueltos simultáneamente sujetos y objetos del acto fotográfico/ literario. Estas escenas actualizan los sentidos de lo común, sus poses, sus potencias performativas, así como de lo excluido, lo expropiado.

3. Utilizamos el término “escena” en un sentido similar al de Jacques Rancière: la “escena” inscribiría el evento estético en una constelación variable de modos de percepción, afectos y modos de interpretación, y constituiría la comunidad sensible e intelectual que torna posible esas relaciones. Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*, 2013.

De modo que este dossier se propone pensar un cruce entre fotografía y literatura, sin necesariamente borrar toda frontera entre ellas, como dos lenguajes que dan cuenta del carácter heterónimo del evento estético. Tanto la fotografía como la literatura revelan, a través de su reconfiguración en tanto políticas, su carácter fundamentalmente impropio, de ventana al mundo prosaico, por el cual lo estético propiamente dicho encuentra un camino fuera de sí mismo. Nos interesan los espacios de intercambio entre la vida social y la esfera estética, el sentido en que los lenguajes estéticos están indisolublemente ligados con lo no estético, aunque no en un sentido mimético o referencial sino como un modo de permanente contagio con lo real, con lo ordinario y lo anónimo, así como con las prácticas humanas y las huellas que estas dejan en lo estético.

Muchos de los ensayos que componen el dossier reflexionan alrededor del género retrato, ya sea como el lugar de la pose y la representación del yo, como aquello que permite escapar al dispositivo normativo de construcción de imágenes, o como la definición de una estética singular en la cual el uso de la fotografía se torna relevante para contornearla.

El retrato fotográfico ha ocupado un lugar central tanto en la literatura como en la fotografía. El retrato fotográfico constituye, de hecho, un dispositivo archivístico de la memoria: nos recuerda nuestro carácter póstumo, pero mantiene, cual espectros, las figuras que queremos recordar. “Every photograph is a priori an archival object”, afirma Gabriela

Nouzeilles⁴. Además de su reproductibilidad, remarquemos su portabilidad, que es, en efecto, fácilmente archivable. No otra cosa constituían los viejos álbumes familiares que contenían viajes, escolarizaciones, cumpleaños, bodas, bautismos. Cada familia archivaba allí su propia memoria, que mezclaba vivos y muertos. Su potencial para devenir archivo, sin embargo, también convirtió al retrato fotográfico en un dispositivo de reconocimiento y de control desde el siglo XIX en adelante. Desde la foto carnet de nuestros documentos de identidad y pasaportes hasta cualquier fotografía destinada a dejar asentado nuestro paso por alguna institución.

El retrato lleva a un desarrollo inédito la práctica de representación y auto-representación individual y personalizada entre las clases burguesas, gracias a su reproductibilidad industrial ya observada por Walter Benjamin. A través de una serie de elementos técnicos y retóricos – el encuadramiento, la pose, la gestualidad corporal y la vestimenta, así como la distribución de accesorios y escenarios – pone en escena un ritual de teatralización de identidades y simbologías sociales⁵. Así, la composición ordenada, inteligible e idealizada, la naturalidad de la pose y de las vestimentas, constituyen modos de figurar la legitimidad y la estabilidad burguesas; el retrato afirma al individuo a través de la configuración de su identidad social y su afiliación a un grupo. Es, en este sentido, acto social y de sociabilidad. Por otro lado, el retrato fue aplicado, desde sus principios, a la esfera judicial y médica, como modo de descifrar en el organismo las marcas superficiales que revelarían señales psicológicas o sociales, “desvíos patológicos”, individuos que constituirían potenciales amenazas al orden social, llevados a la mirada pública.

Sin embargo, tanto en el caso del retrato honorífico como en el punitivo, la relación del individuo con la imagen que constituye el núcleo del retrato remite a una crisis de la subjetividad que no se resuelve por la mera caracterización de un estereotipo social establecido⁶. La fotografía, por su carácter de marca de un fragmento de lo real, aislado y presentado en otro tiempo y en otro lugar, apunta a un desplazamiento y una falta de equivalencia entre el sujeto y su representación, visto a través de la mirada de otro, así como a la no coincidencia entre la interioridad del sujeto y el rostro, sus trazos fisionómicos. Este dislocamiento contribuye a señalar a la fotografía como una práctica estético-política, como producto de un encuentro entre un fotógrafo, un sujeto fotografiado, la lente de la cámara y el espectador, en el cual los diferentes componentes cumplen roles igualmente decisivos.⁷

Las contribuciones de este dossier se articulan en diferentes puntos de intersección entre la literatura y la fotografía, combinando diversos espacios de circulación – revistas

4. Cf. NOUZEILLES, Gabriela, “The archival paradox”, 2013.

5. Cf. FABRIS, Annateresa, *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, 2004.

6. Cf. BERGER, John, “The Changing View of Man in the Portrait”, 2003.

7. Cf. AZULAY, Andrea, *The Civil Contract of Photography*, 2008.

culturales, prensa masiva y archivos personales – así como distintos modos y géneros de figuración y auto-figuración – autorretratos, cuentos, novelas y obras artísticas.

En “Arnauld & Andrade: dos projetores às galerias sem lâmpadas”, Raúl Antelo produce una reflexión sobre la condición de la fotografía y su relación con el rostro y el pueblo, a partir de hilvanar una serie de reflexiones de los escritores Mário de Andrade y Celine Arnaud, y de las diferencias surgidas entre ambos en relación a la figura de Charlie Chaplin y de su filme *El pibe*. Se recorren los textos críticos producidos para ello, a la narrativa breve “História com data” y la novela *Macunaíma*, de Mário de Andrade, y una serie de poemas de Celine Arnaud. El objetivo del artículo consiste en observar de qué modo ciertas escenas de *El pibe* permiten reflexionar en torno a la construcción de un nuevo tipo de imagen –el pos-cine- que abren un campo superador de las contradicciones entre “ser o no ser”, permitiendo la configuración del “ser y no ser”, que Mário de Andrade desarrollará en su rapsodia *Macunaíma*.

En “Retrato de infancia en Mário de Andrade: fotografía, memoria y viaje”, Alejandra Josiowicz investiga el retrato de infancia en textos literarios y fotografías de Mário de Andrade a partir de dos modalidades: por un lado, el retrato de infancia como instrumento de auto-figuración, tal como aparece en una ficción autobiográfica del escritor y en las reflexiones de Walter Benjamin y Roland Barthes, como revelación de un sujeto moderno dislocado y de una cesura entre el yo y su representación. Por otro lado, el trabajo analiza las fotografías de niños que Mário de Andrade sacó durante sus viajes al Amazonas y al Nordeste brasileiro como puesta en escena de un encuentro conflictivo y tensionado entre el fotógrafo viajante y los sujetos retratados, por el cual el primero se expone y visibiliza en el acto de la representación y estos últimos interpelan y transforman el espacio fotográfico.

En “La mediación textual de la imagen fotográfica en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli”, Camilo Hernández Castellanos reflexiona sobre la relación entre fotografía y literatura mediante el análisis del Caso Gallegos, un asesinato ocurrido en Ciudad de México en 1932. A través del estudio comparativo del montaje fotográfico con el que este asesinato fue presentado en el diario el *Excelsior*, en 1932, y de la reelaboración que Rodolfo Usigli realizó del crimen en la que es considerada la primera novela policial mexicana, *Ensayo de un crimen* (1944), Hernández Castellanos examina las variables representacionales implícitas en uno y otro medio, y la manera como el fotomontaje informa simbólicamente a la novela. Al escribir una novela que refiere a una imagen fotográfica, Usigli reconstruye la realidad de una manera doblemente mediada, convirtiendo al texto en un meta-código de la imagen. El análisis de la transformación

representacional del caso Gallegos, de imagen fotográfica a novela, le permite a Hernández Castellanos reflexionar acerca de las capas de sentido con las que la fotografía articula al evento y cómo, a su vez, esas capas pueden ser re-articuladas en nuevos regímenes de sentido textual.

En “Trampa de espejos: retratos literarios y fotográficos de escritores”, Paula Bertúa analiza *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, tomo publicado en 1973 por las fotógrafas argentinas Alicia D’ Amico y Sara Facio. El texto contiene una serie de retratos fotográficos de los escritores más reconocidos del campo literario de la época. Como contraparte, las fotógrafas solicitaron a los retratados un autorretrato literario que registrara las impresiones sugeridas por esas imágenes. El trabajo de Bertúa analiza los efectos de identidad y de subjetividad desplegados por esos retratos y autorretratos con la hipótesis de que, gracias a su potencial performativo, esos “géneros del yo” ponen en juego diversas estrategias de figuración, modulan retóricas de la pose a tono con las circunstancias y expresan las perplejidades o discrepancias ante la posibilidad de formar parte del canon o disputar simbólicamente un espacio en él. El trabajo examina las *ficiones de verdad* producidas por las retóricas de lo visual y de lo verbal, focalizando las relaciones intermediales entre imagen y texto, fotografía y escritura, narratividad y visualidad.

En “El artista plástico Hélio Oiticica: escritor y fotógrafo”, Mario Cámara indaga en la dimensión literaria y el uso de la fotografía de uno de los artistas visuales más importantes de Brasil, Hélio Oiticica, y se concentra para ello en la serie de Bóldes que Oiticica dedicó a los bandidos Cara de Cavalo y Alcir Figueira, el B33 *Bólide-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”- caixa-poema*, el B44 *Bólide-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade?* y B56 *Bólidecaixa 24 “Caracara Cara de Cavalo*, y el estandarte-bandera *Seja marginal, seja herói*, que reproduce la imagen del Bólide B44. El objetivo del texto consiste en analizar los procesos de apropiación y reenmarque que allí pone en juego Oiticica teniendo en cuenta que trabaja con fotografías aparecidas en la prensa, y con una fotografía proveniente del documento de identidad de Cara de Cavalo. La lectura se completa poniendo en relación tales fotografías con los textos-poemas y textos-eslogans producidos para los Bóldes y el estandarte-bandera.

En “Casa de citas. José Martí, Oscar Wilde y el renacimiento de la fotografía de autor”, Javier Guerrero reexamina dos crónicas de José Martí en las que el intelectual cubano discute el arribo y primera presentación pública de Oscar Wilde en Nueva York. La propuesta de lectura sospecha sobre estas crónicas y propone críticamente las maneras en las que Martí cita a ciegas al *excéntrico* dandi irlandés. El texto lee la primera crónica de Martí sobre Wilde, aquella aparecida en Caracas el 21 de enero

de 1882, como un artefacto que da cuenta de la emergencia de la fotografía de autor. Asimismo, propone cómo las fotografías que Wilde se toma en Nueva York y las polémicas que las rodean constituyen un renacimiento de la fotografía de autor que sirve como vehículo autofigurativo y ensayo de autonomía material para una nueva especie de escritor en América Latina.

En “Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen”, Gabriela Nouzeilles analiza una serie de fototextualidades de carácter experimental cuya lógica a la vez niega y afirma la inconmensurabilidad entre escritura literaria e imagen fotográfica. Nouzeilles explora el funcionamiento de formaciones intermediáticas que adoptan la forma de libro y son el resultado del cruce entre literatura, fotografía y vanguardia. Estos artefactos experimentales, según Nouzeilles, cuestionan la noción de la “ceguera” de la literatura, así como la “referencialidad tautológica” de la fotografía. Nouzeilles se detiene en *Prosa del observatorio*, uno de los fototextos producidos por Julio Cortázar, como aparato fototextual que se opone activamente a las relaciones dominantes entre palabra e imagen, caracterizadas por formatos que subordinan un medio al otro. Según Nouzeilles, *Prosa del observatorio* propone una poética basada en el desplazamiento y la transformación del sentido a lo largo de una serie abierta de significantes que crea un sistema de equivalencias entre el plano verbal y el visual, transformando el discurso poético en discurso fotográfico y viceversa. De ese modo, deconstruye las fronteras entre verbo e imagen, colapsando su función poética con su función fotográfica como manifestaciones heterogéneas de la escritura, entendida como proceso de significación que excede y subsume a la literatura y la fotografía.

Agradecemos a los colaboradores que se dispusieron a enviar sus textos y a los editores de *outra travessia* por acoger hospitalariamente nuestra propuesta. La diversidad, al mismo tiempo que la coherencia y rigurosidad, de sus trabajos han hecho que nuestra propuesta de pensar los lazos entre fotografía y literatura haya tomado carnadura, condensados en instigantes indagaciones que nos permitirán seguir pensando en estas intersecciones.

Alejandra Josiowicz, Mario Cámara

Referencias

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*.

Cambridge: MIT Press, 2008.

BERGER, John. "The Changing View of Man in the Portrait".

In: _____. *Selected Essays*. New York: Random House, 2003.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato*

fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. Londres:

Reaktion books, 2000.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona:

Editorial Gustavo Gili, 2004.

NOUZEILLES, Gabriela. "The archival paradox". In:

CADAVA, Eduardo; NOUZEILLES, Gabriela. *The itinerant*

languages of photography. Princeton: Princeton University Art

Museum, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of*

art. New York: Verso, 2013.

